

NOVO TRATADO  
DE  
MUSICA  
METRICA, E RYTHMICA,

O QUAL ENSINA A ACOMPANHAR NO CRAVO,  
Orgão, ou outro qualquer Instrumento, em que se possa  
regular todas as Especies, de que se compõe a  
Harmonia da mesma Musica.

DEMONSTRASE ESTE ASSUMPTO  
PRÁTICA, E THEORICAMENTE,

E TRATÃO-SE TAMBEM.  
ALGUMAS COUSAS PARCIAES

DO  
CONTRAPONTO, E DA COMPOSIÇÃO,  
OFFERECIDO

AO  
SERENÍSSIMO SENHOR  
D. J O S E  
PRINCIPE DO BRAZIL

Por seu Author  
FRANCISCO IGNACIO SOLANO.

---

L I S B O A.  
NA REGIA OFFICINA TYPOGRAFICA.

ANNO MDCCCLXXIX.

Com Licença da Real Mesa Censura.



14.882  
7450





# DEDICATORIA

A O  
SERENISSIMO SENHOR

D. J O S E

FRANCISCO, XAVIER, DE PAULA,  
DOMINGOS, ANTONIO,  
AGOSTINHO, ANASTASIO,  
PRINCIPE DO BRAZIL.

SERENISSIMO SENHOR.



*S motivos , por que a Real Clemencia  
do Augustissimo Avô de V. A. R. o Se-  
nhor D. Joze I. de Gloriosa memoria foi servido*

auxiliar, e accellar debaixo do seu Soberano am-  
paro a primeira Obra, que escrevi de Musica, in-  
titulada: Nova Instrucção Musical, ou Theori-  
ca Prática da Musica Rhythmica, forão as appro-  
vações, que S. M. viu, e indagou dos primeiros  
Professores dessa nobilissima Arte acerca do mereci-  
mento da mesma Nova Instrucção. Elles differão  
que era de grande utilidade a sobredita Obra, tanto  
por servir a Musica á Sociedade Civil, como por  
ser precifissima para o Culto Divino, pois he do seu  
exercício o principal objecto os louvores de Deos,  
e dos seus Santos, nos Sagrados Templos.

Estes são os motivos, que igualmente offe-  
reço, e agora concorrem agora, para que V. A.  
R. se digne por sua especialissima benignidade de  
proteger, e auxiliar tambem este Novo Tratado  
de Musica Metrica, e Rhythmica. Elle ensina a  
acompanhar no Crabo, Orgão, ou em outro  
qualquer Instrumento de Vozes. Falta desta Il-  
lustre Sciencia Prática, e Theoricamente; e tam-  
bem de muitas cousas pertencentes ao Contrapon-  
to, e Composição. Elle serve para utilidade desta  
pre-

preciosa Arte, e dos seus nobres Professores. Esta utilidade, SENHOR, me infunde confiança para saber terceira vez a Público com os meus Escritos, e me conduz á mais alta ventura, a que reverente áspiro de illustrar a frente deste Livro com o Augustíssimo nome de V. A. R., no qual consigo dá-lhe o maior, e o mais respeitavel para credito da Nação Portugueza; na gloria das adoraveis qualidades de V. A. R., que me communicarão todo o esforço para expôr este meu trabalho ao conhecimento dos intelligentes, e Sabios Professores desta estimabilissima Sciencia.

Portugál, e o Mundo todo, depois de conhecer que V. A. R. honra tanto a Musica; que a faz participante da sua Attenção, e Estudo, me culparião, se eu procurasse para este Livro outra Protecção, que não fosse a de V. A. R., pois nas referidas mereçs lha tinha manifestado como effeito das grandes virtudes, com que o Céo ornou a V. A. R., para brilhaem como os raios do Sol em beneficio dos nossos corações: todos elles cobhecem em si esta superior attracção, pois bo-

V.

V. A. R. o objecto sempre amado, e respeitavel  
dos seus votos, das suas esperanças, e das suas  
felicidades.

Em fim, SENHOR, a Musica me ensinou  
a compôr este Novo Tratado. Ella mesma, co-  
mo tão favorecida de V. A. R., me conduz á  
sua Real presença, ella por mim falla, ella o of-  
ferece, dedica, e consagra a V. A. R.

## P R E F A Ç Ã O .

O Objecto que me propuz para Compôr esta Obra, foi o desejo de satisfazer ás súplicas de hum Amigo meu. Quando me representei tomar sobre os meus fracos, e debeis hombros este grande trabalho, a que só os Sabios podem dar o devido valor, não me esqueci, de que as Regras de acompanhar ao Cravo, e ao Orgão correm compostas com todo o acerto pelos melhores Professores, já impressas, já manuscriptas. De que existiam as do insigne, e estudioso *Romão Mazza*, as do Prudente, e Sabio Mestre *João Rodrigues Esteves*, as do Scientifico Musico o *Senhor Henrique da Silva Negrão*, e outras. De que se derão ao Piélo as do famigerado *Manoel de Moraes Peçaflo* na Cidade do Porto em 1751, e as do muito benemerito Cravista o *Senhor Alberto José Gomes da Silva* em Lisboa no anno de 1758. Também me lembrei de que estas, e todas as composições, que ha nesta matéria, não seriam desconhecidas ao meu Amigo, e que ellas podião dispensar-me do trabalho presente; porém affentei que devia cingir-me á sua vontade, e satisfazer ao gosto, que mostrava, de que eu disselle mais alguma coisa sobre este assumpto, assim como para ordepar, e facilitar melhor o das-

Can-

*Cântos* , compuz, e imprimi hum *Novo Systema*,  
hum *Nova Instrução Musical*.

Estas serão as minhas serias reflexões, e tão poderosas, que me fizeram pegar na penna, e escrever este *Novo Tratado da Musica Metrica, e Rhythmica*. Conhecia que hum *a* cousa era tratar da Musica como *Arte Prática*, e outra escrever della como *Sciencia Especulativa*. Que os distinctos, e nomeados Profellores só fallarão *Praticamente*: E assentando comigo enlaçar sem confusão ambas as *ciencias*, Neste *Novo Tratado*, que ensina a acompanhar no *Canto*, *Orgão*, ou outro qualquer *Instrumento*, em que se possam regular todas as *Especies*, de que se compõem a *Harmonia da mesma Musica*, reduzi a exercicio os meus desejos, conforme se verá nesta *Obra*, que julgo não deve desmerecer a acceitação dos *Sabios*.

Representa-se-me que não me engano, porque nesta *Prática* fiz algumas vezes outro diverso modo de me explicar em muitas cousas. Ainda que os fundamentos sejam communs, a idéa que proponho contém bastante novidade. Se com as mesmas cores se fórmão pinturas nada semelhantes, eu com os mesmos principios sigo hum novo caminho neste *Tratado de Musica*. Escrevo della, e explicitas mais precisas *Regras*, para se exercitar esta *Arte nobilissima*. Apuro a verdadeira intel-



telligencia dos seus termos. Impugno alguns, que me parecem mal entendidos de muitos Professores meramente Práticos. Refuto varios Authores, que algumas vezes fallão sem as devidas restricções, e que escrevêrão doutrina menos correctas; nisto lhes não faço offensa, porque não declaro os seus nomes. Se elles acertárem em muitas cousas, talvez que eu erre neste pouco que escrevo. Todos nós somos Homens, e sujeitos a errar; e assim como não ha nescio, que erre em tudo quanto diz, da mesma sorte não ha Sabio, que acerte em tudo quanto ensina.

Ora sendo innegavel que com a variedade das cousas se attorna a Natureza; tambem he certissimo que com a differença dos livros, que tratão de distinctas materias, se ennobrecem as sciencias. E sendo diverso os Assumptos, sobre que fallo neste *Novo Tratado*, julgo que a Musica não decahe do seu esplendor. Eu trato da *Affinação do Cravo*, da *natureza de todos os Intervallos*, e das *Especies*, que com elles se fórmão. Da *distinção*, e *denominação dos Tons*, do *regulamento proprio da Harmonia nas Cordas dos mesmos Tons*, e das *Excepções das primeiras Regras*. Exponho largamente o precisissimo Assumpto das *Especies Falsas* postas em *Ligaduras*, e nomeio as que se podem fazer *perfeita*, ou *imperfeita*.

mente. Explico a verdadeira denominação das *Ligaduras* da 4.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup>, e a da 5.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>. Apuro a intelligencia propria da 2.<sup>a</sup>, ou 9.<sup>a</sup> inferiores *Ligadas* no *Baixo*, ou entre as *Partes particulares*, e distingo a 9.<sup>a</sup> da 2.<sup>a</sup> em *Ligaduras superiores*. Provo a *Perfeição* da 4.<sup>a</sup> *justa*, e intimo que ella he *Especie Consonante*, e não *Balsa*. Facilito o difficil conhecimento da *Mudança repentina* dos *Tons*. Ensino a formar as *Fugas*, as suas *differenças*, os seus *nomes*, e as melhores *Imitações*, ainda em *Canon*. Escrevo a precisa, e verdadeira norma, que se ha de ter no regular *Transporte* de hum em muitos *Tons*, com a qual se devem *Transportar* todos os mais. Dou huma ligeira idéa das *Proporções*, dos seus *Generos*, e das suas *Especies*. Fallo das tres *Proportionalidades Mathematicas*, *Aritmetica*, *Geometrica*, e *Harmonica*. Assigno outras muitas com as pertencentes ao *Contraponto*, precisissimas á *Composição*, e proprias de hum consumado *Musico*. Tudo isto me proponho *Theorica*, e *Praticamente*, com preceitos infalliveis, com *Regras* certas, com *Doutrinas* bem adequadas, para que o estudioso *Professor* se faça insigne, obre com toda a destreza, e tambem para que possa entender, e sondar doutamente o fundo desta gostosa *Sciencia*. Uso muitas vezes, sem obscuridade, de alguns termos do *Idioma*

ma Italico, como v. g. *Acciaccatura*, *Nota Cambiata*, *Tasto Solo*, e outros, de que nos valem na Praxe, porque já totalmente se entendem com elles todos os Professores, os quaes vocabulos escrevo sempre junto áquellas palavras, que com mais clareza dão melhor a conhecer (pelo contexto, ou synonymo) os seus equivalentes, e proprios significados.

O assumpto das *Proporções*, que contém este *Novo Tratado*, he o que se me representa mais peregrino, por ser menos entendido de alguém, devendo-o ser dos mais Nobres Professores; porque tem a intelligencia das suas importantes, e preciosissimas doutrinas, não podem verdadeiramente condecorar-se com o respeitavel nome de *Musicos*. Placentino (\*) diz, que *po Musico pertence medir, e pezar as Consonancias formadas nos Instrumentos, não com os ouvidos, e para isto são necessários, mas com o engenho e razão*. Fr. Angelo Piccitono (b) affirma, que *Musico è quello, il qual insegna la ciencia del canto, com vera ragione, non tanto al servizio del' opera, ma a la sumità del imperio, co la ragione speculativa, ma secondo questa ragione, e debbe giudicare, è non per il canto, ne per il suono*. João Picco Mirandula (c) tambem

(\*) Placentino. cit. per Typ. Verg. de Mus. cap. 4.

(b) Fr. Angel. Piccit. Fir. Ang. lib. 2. cap. 10., e 14.

(c) Mirandul. cit. per Typ. supr.

nos infinúa, que: *Judicium sensus, in Musica non est adhibendum, sed solius intellectus.* E por isso estes Sabios forão insignes nesta faculdade, dignos de todo o respeito, capazes dos mais distinctos elogios, allim como *Boecio*, *Fabro Stapulense*, *Glariano*, *Goscaldos*, *Tobar*, *Ciruelo*, e outros muitos *Theoricos*.

A *Musica Prática* he, conforme o Douto *Guido Aretino* (\*) a quem se devem sublimes louvores: *Huma Arte Liberal, que administra os verdadeiros principios de Cantar, Tanger, e Compôr.* Os *Cantores*, e *Instrumentistas*, que unicamente executão *Musica* por ministerio da *Arte*, são, e devem chamar-se *Musicos Práticos*; mas sem este additamento, só ao *Theorico* pertence o nome de *Musico*. De hum, e outro modo florcem hoje excellentes *Professores*, não só na *Italia*, na *França*, na *Hispanha*, mas tamhem em o nosso *Portugal*.

Se alguem me perguntar qual ha de ter o lugar melhor; se a *Musica Especulativa*, se a *Prática*, eu hei de responder-lhe com *Boecio*, (\*) que á *Theorica* se deve dar a primazia, pois vale mais a sciencia, do que o uso della, ainda que aquelle, que for sabio em huma, e outra, será sem dúvida mais perfeito. O *Instrumentista*,  
do

(\*) *Gold. Artin.* no princip. da sua doutrina.

(\*) *Boec. Lib. 1. cap. 14. Lib. 3. cap. 10. e Lib. 3. cap. 14.*

do seu *Instrumento* toma o nome; porém o *Musico Theorico*, por se entregar á especulação dos números das *Proporções Musicaes*, dos *Modos* e dos *Generos*, e das differenças de toda a *Musica*, desta he que recebe o nome, com que se enobrece.

Quando eu entro nestas justas reflexões, capacito-me de que discorro cingido a idéas verdadeiras; porque *Santo Agostinho* (\*) diz, que o que só aprende a Cantar, ou a Tocar *Praticamente* qualquer *Instrumento*, não deve chamar-se *Musico*, porque não tem *sciencia da Musica*, a qual não está na facilidade de mover os Dedos, nem na entoação da voz, ou no sentido certo, mas sim na Alma. Ainda que esta ha de mandar mover as mãos, formar a voz, estar attento o ouvido, a *sciencia* de tudo reside no espirito; e assim bem pôde um Homem ser *Musico*, sem saber cantar, sem mover os Dedos nos *Instrumentos*.

Confirmo o referido com as Doutrinas do mesmo *Santo Padre*, o qual nos propõe, (†) que a *sciencia da Musica* pôde estar sem o uso della, e que muitas vezes ha maior explicação, e *Magisterio* nos seus preceitos, naquella, que tem

me-

(\*) *Santo Agost. Lib. 1. de Mús.*

(†) *Santo Agost. Lib. 1. cap. 4.*

menos Prática de *Tanger*, e *Cantar*. Diz mais, (1) que a *ligeireza dos Dedos* e *nos que Tocão*, e a *agilidade dos pontos*, *nos que cantão*, procede do uso. A razão he, porque o exercicio de obrar não adquire sciencia, e só a especulação nos preceitos da Musica he quem produz o seu verdadeiro conhecimento.

Devo amplificar a confirmação de todas estas Doutrinas com os sentimentos do grande *Tapia*; (2) elle capacita-se de que somente quem souber medir, e entender as *Proporções*, será senhor dos segredos da Musica. Com os de *Santo Agostinho* (3) do qual he de parecer, que a intelligencia das *Proporções*, e das necessarias dobradas medidas, não só he precissima aos que fazem os Instrumentos, mas também aos que os *Tangem*. Com os de *Andr. Orniz. Parq.* (4) que nos insinua depegar-se o nome de *Musico* áquelle; que carece da comprehensão desta sciencia especulativa, e *Arte Prática* sobre que escrevo, ainda que *Toque*, ou *Cante*. *Guido Aretino*, (5) o *Padre Albanasio Kirquer* (6) sen-

(1) *Santo Agost.* Lib. 1. cap. 34.

(2) *Tap.* Vol. de Mus. cap. 6.

(3) *Santo Agost.* Lib. 1. cap. 3. pag. mil e 154.

(4) *Andr. Quak. Parq.* Lib. 1. cap. 4.

(5) *Guid. Aret.* in *Prolog.* ad Lib. 1. *Michel.*

(6) O *Padre Kirquer* *Musurg.* univers. Tom. 1. Lib. 1. cap. 1.

tem o mesmo. Elles escreverão largamente sobre este assumpto.

Eu podia ser mais extenso, dar maior força ás verdadeiras, e significantes expressões, com que confirmo este meu dictame, se novamente quizesse valer-me do grande *Boecio*, (\*) e de outros muitos *Authores*; (b) porém como todos assentão que não póde honrar-se com o nome de *Musico*, o que está falto do inteiro conhecimento desta peregrina sciencia, e me jesta dizer que hoje em dia sim ha muitos bons *Cantores*, destrissimos, e excellentes *Instrumentistas*, mas poucos *Musicos Theoricos*. Em esta *Musica*, como *Arte Prática*, nunca esteve mais vigorosa; nem também como *Sciencia Especulativa*, ella já mais se viu tão decahida.

Alguns *Professores* tanto se descuidão de se applicarem á útil, e serie especulação da sua mesma *Arte*, que lhes parece com estranha os nomes, com que ella explica os seus preceitos: ouvem-nos, e capacitão-se serem proprios de outra faculdade, e não daquella; que se propõe; ou nas suas *Cantorias*, ou na praxe dos seus *Instrumentos*. Este descuido he digno de hum sentimento bem particular.

Esta

(a) *Boec. Lib. 2. cap. 1.*

(b) *Orat. Trigin. Comp. de Mus. Lib. 3. cap. 1. fol. 55. Zarlin. Instit. Harm. Lib. 1. cap. 11. Nicol. Bruc. Lib. 1. cap. 6. &c.*

Esta foi tambem a causa, porque me propuz satisfazer ás rogativas do meu Amigo, cumprindo com a sua vontade, e escrevendo sobre o que me pedia; porque desta sorte facilito huma Instrucção conveniente aos que della precisão.

Bem sei que a Musica, de que trato, não ha de ser muito bem vista de todos; mas eu conheço que pôde illustrar a alguns de claro discernimento, que se empregão nestes serios Estudos, dignos de toda a applicação. Como estou certo, com o Douto *Seneca*, que he empenho facil agradar a poucos, trabalho difficil contentar a muitos, e empreza impossivel dar gosto a todos, nada se me dá que esta Obra seja da displicencia dos que dizem mal do bem, e bem do mal, dos que não querem aprender; o que não sabem. Se os Doutos tiverem que me advertir, mudarei de parecer todas as vezes, que me mostrarem não ser a estrada, que insinuo, e por onde vou, o verdadeiro caminho. Quem o tiver por duvidoso, ou errado, deve deixallo; quem se agrada d'elle, pôde seguillo.





# NOVO TRATADO DE MUSICA METRICA, E RYTHMICA.



**H**e o Teclado do Instrumento Cravo, ou Orgão hum espaçofo, e amplissimo Theatro, onde melhor se representão todas as *Modulações* da Musica. A intelligencia delle representa que precede a tudo mais. A sua explicação *Prática* será o principio do *Tratado*. Sem ella não posso dar-me a entender, nem explicar bem as *Doutrinas*, *Regras*, e *Preceitos*, que vou a propôr.

## DEMONSTRAÇÃO I.

*Em que se expõe o Jogo, ou Teclado do Cravo, e a sua precisa intelligencia.*

**O** Jogo, ou Teclado do Cravo; ou Orgão, compõem-se de duas Ordens de Teclas, ou Teclas, huma inferior Branca, e outra superior Preta. A Branca chama-se *Natural*, e Preta *Accidental*. O Cravo de 8.<sup>a</sup> Larga na sua maior extensão, divide-se de sete em sete *Signos* em cinco partes, contando do primeiro G, da extremidade inferior para a superior, como se mostra pela Ordem dos *Signos* na seguinte *Tabella*.



Toda a *Tecla Preta* serve de \* á *Tecla Branca* inferior immediata; e também a mesma *Preta* se entende b da *Tecla Branca* constitutiva superior. Qualquer das *Teclas Brancas*, entre as quaes não medeia alguma *Preta*, serve da propria forma huma á outra de \*, ou b, como se vem assignados dentro das *Teclas Brancas*, segundo a *Ordem* sobscripta na *Demonstração do Jogo do mesmo Cravo*.

Alguns Instrumentos tem a *côr* das *Teclas* ao contrario, isto he, as grandes *Pretas*, e as pequenas *Branças*. Explicar-me-hei sempre do primeiro modo, por serem as *cores*, que digo, as que são mais praticaveis.

Alli se observão nos seus respectivos lugares as tres *Claves*, a de F, a de C, e a de G, com a precisa intelligencia dos *Signos* confinantes em todas ellas para a effeiz destreza do conhecimento das quatro *Partes*, ou *Vozes*, *Baixo*, *Tenor*, *Alto*, e *Tiple*, e a maior extensão dos extremos *Sub-Grave*, e *Agudissimo* de todo o Instrumento. Alli se vem os *Signos Sub-Graves*, *Graves*, *Agudas*, *Sobre-Agudas*; e *Agudissimos*. Também as *Especies Simples*, *Compostas*, *De-Compostas*, e *Tri-Compostas*.

Alli se mostra servirem os bb de \*\*, e os \*\* de bb; mas isto, que se observa nos Instrumentos modernos, unicamente se deve entender na *Prática*; pois conforme a verdadeira *Theorica*, a toda o \*, para que seja b do *Signo* superior, lhe falta huma *Coma*; e ao b para \* do *Signo* inferior, lhe sobra outra; porém os modernos Professores, no tempero dos Instrumentos, tem honestado esta *Sobra*, ou *Falta* em modo, que não se faz perceptivel ao ouvido humano, por que o *Orgão*, *Cravo*, &c. não são afinados segundo só a integridade das *Proporções Pythagoricas*, comprehendidas em o número das *Cordas do Monochordio Diatonico-Diatono*, nem tão pouco podem formar os *Intervallos*, que se achão em o *Diatonico-Synono*, pois em

os sobreditos Instrumentos sómente apparece a fórma verdadeira da 8.<sup>a</sup>, e não a dos mais *Intervallos*, e *Especies* na sua precisa, e natural divisão. Deste assumpto trata com toda a clareza *Galilei*. (\*)

Para os Musicos modernos poderem obter tantas Harmonias *Cromaticas* nos seus Instrumentos, foi preciso affinallos de tal modo, que distribuindo dentro de ham *Diapádo* diminutissimas quantidades, se podessem situar todas as *Consonancias* possíveis, como hoje em os ditos Instrumentos fazemos, a fim de reduzir o número das Cordas do *Monocordio Diatonico-Syntono* ao número das Cordas *Pythagoricas*, comprehendidas em o *Diatono*. A esta distribuição de minimas quantidades chamarão *Participação* os Musicos mais chegados ao nosso tempo.

## DE MONSTRACÃO II.

*Em que se adverte como ha de ser afinado o Cravo.*

**D**Epois de feito o Instrumento, segue-se para nos servirmos delle; mostrar Também a sua precisa affinação; e assim se advirta, que em a divisão do *Monocordio Diatonico-Syntono* de *Platão* temos 17 Cordas, entre as quaes se acha, além do *Semitono Menor*, outro minimo *Intervallo*, chamado *Coma*, que he a differença, que ha do *Semitono Maior* ao *Menor*.

*Coma* he huma cousa tão subtil, e imperceptivel, como o que significa, que he o *Cabello*: porque assim como he preciso o concurso de alguns, para que o sentido de vista possa discernir bem o que são; assim da fôrma, para he necessaria a união de quatro, ou cinco destas minutissimas partes, ou *Comas*, para que o ouvido com a concorrência do entendimento, de que for deſto intelligente,

che-

(\*) *Giust. Dial. da Mus. pag. 17. 18. 14. e 47.*

chegue a distinguir se a *distancia* he de *Semitono Menor*, ou *Maior*, pois não se admite em toda a *Musica Prática* *Intervallo* de menor quantidade, que a do *Semitono Menor*.

Esta *Coma*, de que os meramente *Práticos* fazem bem pouco caso, e que totalmente ignorão, foi o unico subsidio para se poderem affinar os Instrumentos; de tal sorte, que ainda que as *Especies* não sejam contidas na sua verdadeira forma, e *Proporções*, ao menos se aparte muito pouco dellas, e se possam expôr, e exercer no *Orgão*, *Cravo*, e outros Instrumentos de *vazes*, todas quantas *Consonancias* se quizerem formar, sem offensa do ouvido mais delicado.

Para esta *Participação da Coma*, entre os *Intervallos* de huma 8.<sup>a</sup>, digo, que as 17 *Cordas* postas em o *Diatonico-Syntono* se podem reduzir ao número das 16, que se comprehendem em o *Diatonico-Diatono*, á qual semelhança são ordenadas as dos Instrumentos modernos, cujos *Intervallos* são *Accidentaes*.

A *Participação*, de que trato, he aquella *distribuição*, que se faz do *Intervallo* de huma *Coma* dividido em sete partes iguaes pelas *distancias*, que se incham dentro das *Cordas* do *Diapasão*, de modo que estas *fiem* em as suas formas o mais que for possível, a fim de que o ouvido não se offenda, ainda que cada *Consonancia* seja adequadamente *acrescentada*, ou *diminuida* de huma certa determinada quantidade em todos os *Intervallos*, que são de *Proporções* semelhantes, o que se executará bem desta sorte.

A 5.<sup>a</sup> *lar* de ficar *diminuida* de duas setimas partes da *Coma*, e *acrescentada* de outra tanta quantidade: o que se ab. 2.<sup>a</sup> deve *confesse-se* á 4.<sup>a</sup>; porque ajuntando-se estas duas *Especies*, formão nos seus extremos a 8.<sup>a</sup> *Consonancia Perfeitissima*. A 3.<sup>a</sup> *maior* será *crecida* de huma setima parte da *Coma*; e a 3.<sup>a</sup> *Menor*, *escaffa* de outra tanta quan-

quantidade. Depois de outras *Participações*, entre os mais *Intervallos*, que se seguem, vem a conhecer-se que a 2.<sup>a</sup> *Maior* he *intenso* de humma metade da *Setima* parte da *Coma*. Que a 3.<sup>a</sup> *Menor* he *remisso* de outra tanta quantidade. Que a 6.<sup>a</sup> *Maior* fica *acrescentada* de humma *Setima* parte da *Coma*, e a *Menor* *defeida* de outra tanta quantidade: de sorte, que proporcionando desse modo o tempero do Instrumento, fim estarão cada *Consonancia*, e cada *Intervallo*, desde o maior ao menor, fóra das suas inteiras *Proporções*, (exceptuando a 8.<sup>a</sup>, que se conserva sempre intacta) mas não mui distantes das verdadeiras fórmãs.

Mais claro: A *afinação* destes Instrumentos faz-se por 3.<sup>as</sup>, 4.<sup>as</sup>, 5.<sup>as</sup>, e 6.<sup>as</sup>. As 8.<sup>as</sup> hão de ser perfeitamente justas, sem alteração alguma. As 5.<sup>as</sup> serão *participadas* de modo, que o extremo Agudo seja *remisso*, ou o Grave *intenso*; isto he, que o ouvido delicado não fique inteiramente satisfeito, mas que as soffra. As 4.<sup>as</sup> devem-se *afinar* ao contrario das 5.<sup>as</sup>, de sorte, que o extremo Agudo seja *intenso*, ou o Grave *remisso*, quanto possão contentar hum bom ouvido. O que se *diminui* nas 5.<sup>as</sup> dá-se ás 4.<sup>as</sup>, e sempre a 8.<sup>a</sup> fica na sua inalteravel *perfeição*. O extremo Agudo das 3.<sup>as</sup> *Maiores* ha-de ser *elevado* de maneira, que o sentido não queira mais; ou *deprimido* o Grave, que se possa soffrer. As 3.<sup>as</sup> *Menores* hão de ser *afinadas* ao contrario das 3.<sup>as</sup> *Maiores*; isto he, o extremo Agudo mais baixo, ou o Grave mais alto: advertindo, que as 5.<sup>as</sup> da *Ordem Natural* serão *diminuidas* no extremo Agudo; e as da *Ordem Accidental*, no extremo Grave, tanto egualas *Branças*, como *Pretas*. Deste modo sobredito a *Participação* feita, e *distribuida* as sete *diminuições* e *quantidades*, ou partes da *Coma*.

Supposto o que digo, deve-se entender, que para *afinar* o dito Instrumento, se ha de dar principio em hum *def-*

desses tres *Signos*, C, F, ou G., pois de qualquer delles se pôde fazer base para o effeito, que se propõe; mas eu para agora me explicar, tomarei ao *Signo* G. *Agudo* por fundamento, para dar ao nosso *Cravo*, entre outras fórmãs que ha, huma muito facil affinação.

Dando-se principio por G. *Agudo*, se dará a esta *Cor-da* o *tom Natural*, sobre que se ha de *affinar* todo o *In-strumento*: depois tempere-se a sua 5.<sup>a</sup> *affina*, que he D., a qual deve ficar hum pouco mais *baixa*, isto he, duas se-timas partes da *Coma*, que he hum *és* não *é* de *diminui-ção*. Esta precisa circumstancia observar-se ha em todas as mais 5.<sup>as</sup>, que successivamente se foram *affinando*, *dimi-nuindo-as* do extremo *Agudo* na dita quantidade, só em quanto se concordarem 5.<sup>a</sup> *affina*. Logo tome-se sobre o G. a 3.<sup>a</sup> *Maior*, que he B., a qual ficará mui viva, e so-nora. Depois ha de se ajustar com o D. a sua 8.<sup>a</sup> abaixo perfeitamente. Logo a 3.<sup>a</sup> *Maior* deste *Signo*, que he F. \*, e depois A., que he a 5.<sup>a</sup>, tambeem *estassa* da quantidade *affina* dita. Com o A. se concordará a sua 3.<sup>a</sup> *Maior*, que he C. \*, e depois a 5.<sup>a</sup>, que he E. Com este *Signo* ajuste-se perfeitamente o da sua 8.<sup>a</sup> abaixo, para delle se poder *af-finar* a 3.<sup>a</sup> *Maior*, que he G. \*: de sortes, que todas estas 5.<sup>as</sup> hão de ser *affinadas* com a *diminuição* das duas seti-mas partes da *Coma* pela *parte superior*. As 3.<sup>as</sup> *Maiores* sempre sonoras, e vivas; e as 8.<sup>as</sup> perfeitamente *justas*.

Tomemos ao G., que primeiro se poz em *tom*. Af-fine-se com elle a 8.<sup>a</sup> *affina*, com quem se ha de concor-dar depois a sua 5.<sup>a</sup> abaixo, (que he o C., que está no *tom do Cravo*) a qual não pôde ficar tão bem *justa*, mas sem *paralipada*, e *subida* das duas setimas partes da *Coma* pela *parte inferior*, ao contrario das outras 5.<sup>as</sup> já *affinadas*. Com o dito C. ha de se *concordar* da mesma sorte F. em 5.<sup>a</sup> abaixo, *subindo-a*, como a outra, na sobredita pequena quan-

tidade. Com este *F.* se afinará a 8.<sup>a</sup> *affina* perfeitamente. Logo a sua 5.<sup>a</sup> abaixo, que he *B. bemolado*, com quem depois se deve concertar do mesmo modo em 5.<sup>a</sup> abaixo o *b* de *E.*; e logo a sua 8.<sup>a</sup> perfeitamente; onde se vê, que procedendo-se 5.<sup>a</sup> *affina*, he esta *diminuida*, ou *escaffa* no extremo Agudo; porém afinando-se 5.<sup>a</sup> *abaixo*, então ha de ser alterada, e subida no extremo Grave, e daqui procede a boa *afinação* de todo o Instrumento.

As mais *Teclas* hão de se concertar por 8.<sup>a</sup> justamente. Principio-se de *F.* \*; logo corde-se o de *G.*, e depois ligão-se todas as *Teclas Brancas*, e *Pretas* por sua ordem até á ultima, *Idem.* Também desde o \* de *C.* inclusivamente se irão da mesma sorte afinando por 8.<sup>a</sup> as mais *Teclas* até á ultima, descendo.

Deste modo conseguirão os Musicos modernos, com a *Participação* das sete partes da *Consa*, distribuidas dentro das sobreditas *Cordas do Diapasão*, o poderem, sem notavel offensa do ouvido, adoçar no tempero dos Instrumentos a razão *Theorica* das justas *Proporções*, pois carecendo deste subsidio, não devião pôr em *Praxe* todos os *Tons*, tanto do *genero Chromatico Molle*, como *Duro*, com os quaes formados o *quatro novo genero mixto*, valendo-nos assim de muitas *Especies* dos tres antigos *Generos*, *Diatonico*, *Chromatico*, e *Enarmónico*.



DEMONSTRAÇÃO III.

Em que se trata da Definição da Musica, dos Intervallos proprios da 2.<sup>a</sup>, dos Tonos Incompostos, ou Compostos, do Semitono Maior, e Menor; e em que tambem se declara a natureza, Etymologia, e significado dos tres sinais, ou Accidentes Práticos, #, b, e a.

A Musica Metrica, e Rythmica he humia Sciencia Especulativa, que consiste em Números, Proporções, Consonancias, Medidas, e Quantidades. Esta mesma Musica Instrumental, ou Vocal, posta em Prática, he hum mixto, ou aggregado de Especies, humas Consonantes Perfeitas, ou Imperfeitas, e outras Dissonantes. Usando da variedade dellas, segundo os preceitos da Arte, resulta hum composto Harmonico de perfeita Melodia, e de harmoniosas Consonancias, com que se deleita a nossa Alma.

Antes que chegue a tratar das Cordas proprias do Tom, e das Especies, com que estas se acompanhão para formar as Consonancias, quero primeiro adverter a privativa natureza dos Intervallos de humia 2.<sup>a</sup> Composta, e formada de Tonos Incompostos, porque sem esta precisa noticia não se pôde entender coisa alguma, o que explico pelas distancias, que ha na ordem Natural entre as seis Vozes da Musica *Dó, ré, mi, fá, sol, lá*.

Os Tonos, que compõem a seguinte 2.<sup>a</sup> são Incompostos, por serem feitos todos os seus Intervallos em hum só Movimento.

| Interval | Notes  | Interval Numbers |
|----------|--------|------------------|
| T. 2.    | Dó ré  | 2, 2             |
| Tono     | ré mi  | 2, 2             |
| Semit.   | mi fá  | 4, 2             |
| Tono     | fá sol | 2, 2             |
| Tono     | sol lá | 2, 2             |
| Tono     | lá dó  | 2, 2             |
| Semit.   | dó fá  | 4, 2             |

O mesmo se entende descendo, de sorte, que a *distancia* de humas a outras *Vozes* toda he de *Tono*, excepto *mi*, *fa*, ou *fa*, *mi*, que he de *Semitono*; no que se vê, que contém dous *Semitonos* o progresso desta 8.<sup>a</sup>, hum do 3.<sup>o</sup> para o 4.<sup>o</sup> *Intervallo*, outro do 7.<sup>o</sup> para o 8.<sup>o</sup>, e as mais *distancias* são de *Tono*. Com esta propria intelligencia se vencem muitas difficuldades, attendendo sempre ao *Semitono*; pois este (posto; ou collocado em diversas fórmãs, ou lugares) he quem faz toda a variedade na *Harmonia*. Delle dependem muitas Regras, o necessario conhecimento do *Ton*, e a sua especial denominação.

Tambem aqui devo mostrar, que cada hum dos *Intervallos* de *Tonos* *Incompostos* da sobredita 8.<sup>a</sup> se pôde partir, ou dividir em dous *Semitonos*, e então se dizem *Tonos Compostos*, constituindo assim dentro da mesma 8.<sup>a</sup> doze *Intervallos* de *Semitonos*, hums *Maiores*, outros *Menores*, entre os quaes se comprehendem os dous *Semitonos* *mi*, *fa* incluidos na mencionada 8.<sup>a</sup> *Natural* já escripta, onde os *Tonos* são *Incompostos*.

No seguinte exemplo mostrão-se os *Tonos Compostos*, que digo, de todos os *Semitonos* possiveis dentro da 8.<sup>a</sup> por virtude do *a*, ou *b*, e tambem do *c*, a fim de que se conheça a verdadeira formalidade de se partir cada *Tono* em dous *Semitonos*, pois com estas *Divisões* se fórmão as *Especies* *Maiores*, *Menores*, *Superfluas*, ou *Diminutas*, de que se compõem a *Harmonia* da *Musica*.

Os *Intervallos* de *Tono* da 8.<sup>a</sup>, que se seguem, são *Compostos*, por serem *partidos*, ou *divididos*, os que em *nos*, em dous *Semitonos*.

## EXAMPLE

*S. m. S. M. S. M S. m. S. M. S. m. S. M. S. m S. M. S. M S. m S. M.*



O S. significa *Semitaes*, o m. pequeno, *menor*; o M. grande, *Maior*.

Elles são os doze *Intervallos* todos de *Sepitimos*, huma *Menores*, outros *Maiores*, segundo se verá notados dentro de huma 8.<sup>a</sup>; e desta *Partição* nasce a precisa variedade das *Especies*, como em seu lugar proprio irei demonstrando.

Nada importa que os Sons , que effão dentro da 2.<sup>a</sup> sejam treze, contando os dous extremos; porque sem hum delles comprehende só doze distinctos *Intervallos* , sendo qualquer outro differente termo, por onde se podem variar os *Tons* : e a razão he , porque todas as *Especies* contém menos hum *Intervallo* do que *admiras* , v. g. a 5.<sup>a</sup> inclhe quatro *Intervallos* , ao mesmo tempo que *Amos* são as *Vozes* , de que se compõem. A 3.<sup>a</sup> he considerada de sete *Intervallos* , mas não tem menos de oito *Vozes*. Os *admiras* contão-se excluindo o primeiro , as *Vozes* inclhuindo todas.

A 3.<sup>a</sup> de qualquer dos dois modos, ou com os *Tenar Incompositos*, ou *Compositos*, sempre he 3.<sup>a</sup> *Composta*; porque para ser *Incomposta*, ha de se ferir só de extremo a extremo; e o mesmo se entende acerca das outras *Especies*, em quanto a estes termos privativos, com que a Arte se explica. Mais claro. Todo o *Intervallo* ferido de salto he *Incomposto*; e procedendo pelos seus proprios *Movimentos*, que contém de *grado*, he *Composto*.

O *Semitono Menor* he aquella alteração, que o  $\sharp$  faz de 4 Comas ao proprio *Signo*, sem sair d'elle. Do  $\sharp$  para a Nota immediata subindo, vão 5 Comas, que he o *Semitono Maior*. Tambem he *Semitono Maior* o *Intervallo* da *Figura* antes do  $\flat$  para a que o tem. Desta para o mesmo *Signo* com  $\sharp$  vão 4 Comas, e d'elle para o ponto immediato 5; e assim, segundo se vem notados, se conhecerá a natureza dos mais *Intervallos* assina escritos.

Em somma, o  $\sharp$  levanta 4 Comas, mas não sabe do mesmo *Signo*; e quando se eleva para o outro immediato, faz *Transito* de 5. Quando do *Signo* antecedente se vai ao  $\flat$  da Nota consecutiva, ha *Intervallo* de 5 Comas: quando d'elle se passa ao  $\sharp$  do proprio *Signo*, vão 4 Comas, e 5 se o  $\sharp$  sóbe á *Figura* immediata; no que se vê, que o  $\sharp$  significa alteração de 4 Comas, o  $\flat$  diminuição de outras 4 ao mesmo *Signo*. Tambem se entenda, que o *Transito* do  $\sharp$  he de 5 Comas subindo; e o do  $\flat$  de outras 5 descendo.

Os *Antigos Philarmónicos Gregos* não tiveram os *Signaes Accidentaes Práticos*  $\sharp$ ,  $\flat$ , e  $\natural$ , de que tanto usão os Professores modernos para a melhor execução *Prática* da Musica, porque os primeiros Musicos Latinos forão os que nos enunciação estes *signaes*.

He o  $\sharp$  final denotativo de *Semitono Menor Accidental*. Elle foi introduzido na *Praxe* para denotar a divisão do *Tono* pela sua menor parte, isto he, pelo seu *Menor Semitono*. Elle faz subir, ou soar mais alto do *Natural* 4 Comas o *Signo*, ou *Figura*, antes da qual se põe. Elle divide o *Tono* debaixo para cima, elle corta a parte inferior do *Tono*. Chama-se *Sustenido* do verbo *Sustiner*, que significa *esforçar*, *empurrar*, ou *sustener*, pelo que o vemos sempre collocado na parte inferior do *Signo*, que com elle se altera, ou levanta. He vocabulo muito proprio para denominar este final  $\sharp$ , pois elle inculca levantamento em som mais al-

alto no mesmo *Signo*, em que o vemos collocado, cuja casa fortalece.

He o *b* *final* denotativo de *Semitono Maior Accidental*. Elle foi instituido na *Praxe* para denotar a *divisão* do *Tono* pela sua maior parte, isto he, pelo seu *Semitono Maior*. Elle faz *descer* do *Natural* 4 *Comas* o *Signo*, em que se põe, cuja *Corda* *decahe*, ou *abranda*. Elle divide o *Tono* de cima para baixo, elle cõrta a parte superior do *Tono*; no que se vê, que o *b* a respeito do *a* se define com huns proprios termos trocados, porque todas as suas Regras são ás avéllas.

Chama-se *bmol* da letra *b*, e do *adjectivo* *mollis*, & *molle*, para significar que he hum *bmolle*, ou hum *b*, que faz *molle*, e *brando* o *Signo* da sua posição.

Chama-se tambem *bmol*, ou *bmolle* por differença do *aquadro*, ou *aduro*, porque ambos se denominão na mesma *Corda*, que retratão; e se esta quando *intensa*, ou *puxada*, he *Corda dura*, e denomina *duro* o *a*, quando *remissa*, e frouxa, he certo que perde a dureza, e fica *molle*, para denominar o *b* ao *Signo*, em que faz o seu effeito.

O vocabulo *bmol* não denomina o *Signo* *mollificado*, mas só explica o *final*, com que se *abranda*, ou com que nelle se denota *brandura Accidental*. Outra cousa será, quando proferirmos, ou ouvirmos proferir esta palavra *bmolado*, a qual não se deve tomar pelo *final*, mas sim pelo *Signo*, que o *final* *molefican*, ou *abrandou*, pois significa, e quer dizer *Corda moleficada*, ou *abrandada*.

He o *a* hum *final Prático Natural* intruso, ou admitido na *Musica*, para *restituir* á sua casa propria a *Corda*, ou *Signo*, que della fez *sahir*, *subindo*, ou *descendo* o *Genere Chromatico Malle*, ou *Duro*. Tanto o seu effeito, como a sua definição, declara que faz *renaturalizar*, ou *restituir* as *Cordas*, ou *Signos* ao seu *Natural*, depois que o *a*, ou o *b* os tirou delle.

Em

Em *summa*, o  $\sharp$  por ser do *Genero Chromatico Duro* he varonil. O  $\flat$  por ser do *Chromatico Molle*, inculca brandura. O  $\natural$  por se oppôr ao  $\flat$ , ou  $\sharp$ , contém, ou mostra huma, e outra condição.

O  $\flat$ , e o  $\sharp$  trazem a sua origem, ou Propriedade da diversa denominação, que se dá ao *Siguo Bbfa<sup>a</sup>mi* com os sobreditos dons bes  $\flat$ . Nisto quizerão os antigos Musicos Latinos dar a conhecer a differença dos seus effeitos, pois o  $\flat$  põe *Accidentalmente* quatro Comas de brandura em contraposição do  $\sharp$ , que denota outras tantas de *Natural dura*; e esta he a formal razão, por que se assigna o  $\sharp$  duro quadrado, e o  $\flat$  molle redondo.

Não se deve chamar superfluo tudo aquillo, que dá mais declaração a qualquer cousa. Digo isto, porque não se hão de desprezar aquellas cousas pequenas, sem as quaes as maiores não podem ser bem entendidas; isto he, o conhecimento das *distancias*, ou *Intervallos*, com que se fórmaão as *Especies* na *Harmonia*, porque elle he o mais essencial da Musica, e sem esta intelligencia não se podem saber as *Medidas*, e *Movimentos* Harmonicos.

## DEMONSTRAÇÃO IV.

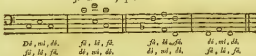
Em que se descreve a denominação dos Tons, e das suas Especies.

Toda a Musica se ordena, e trabalha sobre dons Tons, ou duas qualidades de 3.<sup>a</sup> para regulamento da Harmonia. Hum he de 3.<sup>a</sup> Maior, outro de 3.<sup>a</sup> Menor. A 3.<sup>a</sup> Maior canta desta sorte, *Dó, ré, ou fá, lá*; compoente de dons Tons. A 3.<sup>a</sup> Menor procede assim, *ré, fá, ou mi, sol*; fórma-se de hum Tono, e hum Semitono, ou de Semitono, e Tono. A 3.<sup>a</sup> Maior, tanto com humas, como com outras Vozes, enuncia Ton propriamente, porque de qualquer modo são dons Tons, ou dizendo *Dó, ré* no extre-

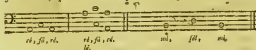
mo Grave , ou Agudo , ou *fé*, *lá* no Agudo , ou Grave. A 3.<sup>a</sup> Menor só pôde formar *Tom*, dizendo, *ré*, *fé* no extremo Grave , ou Agudo , e não *mi*, *sol*; porque ainda que de ambas as formas he 3.<sup>a</sup> Menor , com tudo , para estabelecer *Corda* própria do *Tom*, ha de ter precisamente o *semitona* *mi*, *fé* do 2.<sup>o</sup> para o 3.<sup>o</sup> Intervallo , e não do 1.<sup>o</sup> para o 2.<sup>o</sup>, que desta maneira só entra nas *Especies* das outras *Cordas*, de que resulta notabilissima variedade na *Harmonia*, como direi a seu tempo.

# E X E M P L O S . , , ,

3.<sup>a</sup> Maior , que fórma *Tom*.

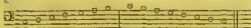


3.<sup>a</sup> Menor , que fórma *Tom*. 3.<sup>a</sup> Menor , que não fórma *Tom*.



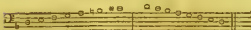
He o *Tom* huma *Coordenação* de sete *Signos*, ou *Cordas* gradatim subindo, ou descendo, nomeadas pela ordem seguinte, attendendo todas as suas *Notas* á primeira, que he donde nasce o *Tom*; porque *Praticamente* tambem denominamos *Tom* áquella *Figura*, sobre a qual de ordinario principia, ou acaba a *Composição*.

## E X E M P L O I.

Tom de 3.<sup>a</sup> Maior.

1.<sup>a</sup> do Tom, 2.<sup>a</sup> 3.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> 7.<sup>a</sup> Tom, 7.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 3.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup> 1.<sup>a</sup> Tom.  
 Subindo, Descendo.

## E X E M P L O II.

Tom de 3.<sup>a</sup> Menor.

1.<sup>a</sup> do Tom, 2.<sup>a</sup> 3.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> 7.<sup>a</sup> Tom, 7.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 3.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup> 1.<sup>a</sup> Tom.  
 Subindo, Descendo.

A qualidade da 3.<sup>a</sup> Nota de qualquer Tom he quem determina a sua natureza, & denominação. Se da 1.<sup>a</sup> Corda até á 3.<sup>a</sup> procede por dous Tons, dizendo, *Dô, ré, mi*, como no primeiro Exemplo, he Tom de 3.<sup>a</sup> Maior. Se da 1.<sup>a</sup> Figura até á 3.<sup>a</sup> fôrma hum Tom, e hum Semitono, cantando *ré, mi, fá*, como no segundo Exemplo, he Tom de 3.<sup>a</sup> Menor.

Sobre as Cordas proprias do Tom se põem as *Especies* competentes, segundo os preceitos da Arte, como a seu tempo mostrarei. Estas *Especies*, de que fallo, são 9, e se denominão na *Praxe* do Cravo do modo seguinte.





a respeito das *Especies*, que pertencem ás inclinas *Cordas*, dizendo 3.<sup>a</sup>, ou 6.<sup>a</sup> da 6.<sup>a</sup>, ou 3.<sup>a</sup> do *Tom*; 2.<sup>a</sup>, ou 5.<sup>a</sup> da 5.<sup>a</sup>, ou 4.<sup>a</sup> do *Tom*, como *Especies*, e não como *Cordas* proprias delle.

## DEMONSTRAÇÃO V.

*Em que se expliçaõ as Especies, as suas precisas distincções, e a natureza dellas.*

**N**Ove são as *Especies*, de que tenho fallado. Ellas tem entre si diversas qualidades. Ellas são *Perfeitas*, ou *Imperfeitas*; *Maiores*, ou *Menores*; *Superfluas*, ou *Diminutas*. Ellas ou são *Consonantes*, ou *Dissonantes*. As *Consonantes* são, 3.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup>, e suas *Compostas*. As *Dissonantes* 2.<sup>a</sup>, ou 9.<sup>a</sup> *Superiores*, ou *Inferiores*; 4.<sup>a</sup>, ou 5.<sup>a</sup> *Diminutas*, ou *Superfluas*, e 7.<sup>a</sup>. As *Consonantes* ou são *Perfeitas*, ou *Imperfeitas*. As *Perfeitas* são 4.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>. As *Imperfeitas* 3.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, e suas *Compostas*.

Só as *Especies Imperfeitas*, e as que não são *per accidens Dissonantes*, podem receber augmento, ou diminuição, ficando ellas sempre na ordem da sua mesma *Especie* com distinctas qualidades, isto he, sendo *Maiores*, *Menores*, *Superfluas*, ou *Diminutas*, sem perderem a propria denominação da *Especie*, que he ou *Imperfeita*, ou *Dissonante*.

As *Perfeitas*, sendo alteradas, passão a *Dissonantes*, ou *Falsas*, e então se hão de chamar *Diminutas*, ou *Superfluas*, e não *Menores*, ou *Maiores*. Eu me proponho a idéa de persuadir esta verdade, e de provar o que acabo de dizer.

Não se deve chamar 3.<sup>a</sup> *Maior* á 5.<sup>a</sup> *Perfeita*, nem tambem se ha de dizer a 4.<sup>a</sup> *Perfeita* 4.<sup>a</sup> *Menor*, como vulgarmente se diz. A 5.<sup>a</sup> *justa* he *Perfeita*, alterada passa a ser *Falsa*, tanto *Diminuta*, como *Superflua*. A 4.<sup>a</sup> *justa* da

da mesma forte he *Perfeita*, e a *Diminuta*, e a *Supersua* de *Tritono* são *Dissonantes*. Esta 4.<sup>a</sup> de *Tritono* he a quem os *Práticos* chamão com grande allucinação 4.<sup>a</sup> *Maior*; e *Menor* a 4.<sup>a</sup> *Perfeita*. Ora como se pôde nomear 4.<sup>a</sup> *Menor* a 4.<sup>a</sup> *Perfeita*, se á 5.<sup>a</sup> *justa* appellidão os mesmos 5.<sup>a</sup> *Maior*, sendo huma, e outra *Especies Perfeitas* respectivamente na sua devida quantidade? isto não pôde ser; porque não ha 5.<sup>a</sup> *Maior*, ha sim 5.<sup>a</sup> *Supersua*, *Perfeita*, ou *Diminuta*, que he a *Falsa*. Tambem não ha 4.<sup>a</sup> *Menor*, mas ha 4.<sup>a</sup> *Diminuta*, *Perfeita*, ou *Supersua*, que he a de *Tritono*. Este termo *Maior*, ou *Menor* só he proprio das *Especies Imperfeitas*, e das que são sempre *Dissonantes*, e não *per accidens*.

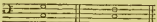
Sobre a denominação propria da 5.<sup>a</sup>, ou 4.<sup>a</sup> *Perfeitas*, encontro na *Prática*, e em alguns *Authores* grande contrariedade, pelo que respeita ao que deve ser adequadamente. Eu vejo que certos *Escriptores* nomeão as sobreditas *Especies* deste modo:



5.<sup>a</sup> *Perfeita*, ou *Maior*.

4.<sup>a</sup> *Menor*.

Outros desta sorte:



5.<sup>a</sup> *Maior*, ou *Perfeita* de tres Pontas e meia. 4.<sup>a</sup> *Menor* de duas Pontas e meia.

Porém a 5.<sup>a</sup> não pôde ser *Perfeita*, e *Maior* ao mesmo tempo, nem a 4.<sup>a</sup> *Perfeita*, e ter o nome de *Menor*.

Para se distinguirem as *Especies*, selhes dão os nomes de *Perfeitas*, *Imperfeitas*, ou *Dissonantes*; e depois, de

*Maior*, ou *Menor*, de *Superfluas*, ou *Diminutas*, segundo ellas podem ser. Qualquer destes nomes he huma só qualidade. Na 4.<sup>a</sup>, ou 5.<sup>a</sup> o ser de *Perfeitas* he outra; logo a 4.<sup>a</sup> *Perfeita* não pôde chamar-se *Menor*, nem a 5.<sup>a</sup> *Perfeita* *Maior*, porque he dar dons nomes de muito diversas significações a huma mesma coisa.

Em ser *Perfeita* a 5.<sup>a</sup>, ou 4.<sup>a</sup> consêste a sua primeira, e natural *Consistencia*; e chamar *Maior* á 5.<sup>a</sup> *Perfeita*, e *Menor* á 4.<sup>a</sup>, he accumular duas qualidades ao mesmo tempo em huma só *Especie*. O termo *Synonymo* de *Perfeita* he *justa*, e não o de *Maior*, ou *Menor*, os quaes totalmente são oppostos á *Perfeição justa* da 4.<sup>a</sup>, ou 5.<sup>a</sup> *Perfeitas*.

Quando nomeio á 5.<sup>a</sup>, ou 4.<sup>a</sup> *Perfeitas*, digo a sua primitiva qualidade; e quem ás mesmas ouve chamar 5.<sup>a</sup> *Maior*, ou 4.<sup>a</sup> *Menor*, fica naturalmente vacillante, se ellas são as proprias *Especies Perfeitas*, pela grande repugnancia, que ha em dar-se *Maior*, ou *Menor*, que são attributos da *Imperfeição* na qualidade *Perfeita*, ou *justa*.

Nomear v. g. 6.<sup>a</sup> *Maior* he para a distinguir da *Menor*, assim como se faz com as mais *Especies Imperfeitas*, ou *Dissonantes*. Dizer-se 5.<sup>a</sup>, ou 4.<sup>a</sup> *Perfeitas*, he para as differenciar das *Superfluas*, ou *Diminutas*; logo sendo a sua primeira *Consistencia* da 5.<sup>a</sup>, ou 4.<sup>a</sup> a *Perfeição*, como ha de ser acertado denominar-se a 5.<sup>a</sup> *Perfeita Maior*, ou a 4.<sup>a</sup> *justa Menor*, se estes termos denotão segunda *Consistencia*, e isto dentro de huma mesma qualidade da 4.<sup>a</sup>, ou 5.<sup>a</sup> *Perfeitas*? não pôde ser, faz grande repugnancia, ou dissonancia este improprio modo de tratar a 5.<sup>a</sup>, ou 4.<sup>a</sup> *Perfeitas*.

Mais: á 5.<sup>a</sup>, a que vulgarmente os Práticos dão o nome de *Menor*, eu chamo, e muitos Authores *Falsa*: ou *Diminuta*. As *Especies Falsas* são atadas ás Leis da *Ligadura*. As *Especies*, que se appellidão *Menores*, que  
não

não são actualmente *Falsas*, não estão sujeitas áquellas Leis; no que se vê, que huma coisa he ser *Especie* sempre *Dissonante*, outra *per accidens*, e assim á 5.<sup>a</sup> *Falsa*, ou *Diminuta* se ha de dizer *Diminuta*, ou *Falsa*, e não *Menor*.

E se me differem que á 7.<sup>a</sup> se chama *Menor*, e que da mesma sorte he *Falsa*; respondo, que a 7.<sup>a</sup> tanto *Menor*, como *Maior* basta nomealla para se entender *Dissonante*, mas com a 5.<sup>a</sup> não he assim; porque he preciso que se diga *Falsa*, para se advertir que he a 5.<sup>a</sup> *Diminuta*. A 3.<sup>a</sup>, ou 6.<sup>a</sup> tambem se appellidão *Menores*, e nem por isso são *Falsas*.

A natureza da 7.<sup>a</sup> he ser *Falsa*, ou seja *Maior*, *Menor*, ou *Diminuta*. A da 3.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup> *Imperfeita*, ou sejam *Menores*, *Maiores*, ou *Superfluas*; mas a da 5.<sup>a</sup> nem sempre he *Perfeita*: quando degenera da sua *Perfeição*, havemos-lhe chamar declaradamente *Falsa*, o que ella então he assim mesmo para a desvanecer, e distinguir do que foi; logo não devemos appellidar 5.<sup>a</sup> *Menor* á 5.<sup>a</sup> *Diminuta*, mas 5.<sup>a</sup> *Falsa*; porque toda a *Especie Perfeita*, sendo alterada, passa a ser *Falsa*, ou *Dissonante*; e com esta Doutrina emendo a contraria, que escrevi em a Nova Instrução Musical, (\*) ácerca da 5.<sup>a</sup> *Menor*.

Em conclusão, sempre que se falle nas *Especies*, ou *Cordas do Tom* 5.<sup>a</sup>, ou 4.<sup>a</sup>, sem mais additamento de *Diminutas*, ou *Superfluas*, deve-se entender 4.<sup>a</sup>, ou 5.<sup>a</sup> *Perfeitas*, e não *Maiores*, ou *Menores*: este privilegio he só das *Especies Perfeitas*; e a razão, por que chamo, e ponho na Classe das *Consoantes* a 4.<sup>a</sup> justa, a seu tempo a farei evidente.

## DEMONSTRAÇÃO VI.

*Em que se trata dos Tonos, e Semitonos, de que se compõem os Intervallos de todas as Especies.*

**T**enho escrito na III., e IV. Demonstração os *Tonos*, e *Semitonos*, que formão as seis *Vozes* da Musica dentro de huma 8.<sup>a</sup>, com os *Tonos Incampatos*, e tambem outra 8.<sup>a</sup> *Composta* de doze *Semitonos*. Na V. Demonstração, a *divisão das Especies*, e o número dellas; agora nesta di-  
rei *Theorica*, e *Praticamente* a natureza dos *Intervallos* das mesmas *Especies*. Esta materia, ainda que pareça méra *Theorica*, he parcial, e precisissima ao *Musico Prático*; porque como na *Participação*, que se faz, e que já deixo entendi-  
da na *afinação* dos *Instrumentos* modernos, se tem concer-  
tado, e conciliado nesta parte a *Prática* com a *Theorica*, devemos attender ás privativas distancias dos *Intervallos*, não obstante que sirvão, (segundo a intelligencia, que in-  
finnei no *Teclado do Cravo*) os *bb* de *aa*, e os *aa* de *bb*, conforme a precisão, que temos para regularmos todas as *Especies* em o novo *Genero mixto*, que hoje os *Musicos* modernos tem posto em exercicio, como já expoz em a Demonstração I.

Hum *Diapasão*, em 8.<sup>a</sup> compõe-se de oito *Notas*, mas ellas não formão naturalmente mais do que sete *Intervallos*, ou *Especies*; e a razão he, porque o *Unifono* na Musica não he *Intervallo*, assim como a *Unidade* na *Aritb-  
metica* não he número. Não pôde haver número sem *Unidade*, nem *Intervallo*, não se considerando o *Unifono*. Sem *Intervallo* não ha *Consonancias*, ou *Dissonancias*. Todas ellas se formão de *Proporções desiguaes*. O *Unifono* he *Proporção aqua*, ou *igual*; logo o *Unifono* não he *Consonante*, nem *Dissonancia* em acção, he sim *Unifonancia*; porém he

raiz, fundamento, e origem de todas as *Especies*, porque sem elle não ha nem huma; e assim como não se dá número na *Aritmetica*, que não seja composto da *Unidade*, da mesma forte não se achará *Consonancia*, ou *Dissonancia* na *Musica*, que não tenha o seu principio do *Unifono*. Elle he a origem de todas as *Especies Consonantes*, ou *Falsas*. Elle he o fundamento da *Musica*: mas com tudo, o *Unifono* ainda que não he *Intervallo* absolutamente, nem *Consonancia* em acto, elle he *Symfonia* em *Potencia*, por ser principio, e fundamento de todas as *Consonancias*. Em fim, esta palavra *Unifono* quer tambem dizer hum *Som* de duas *Cordas*, ou *Vozes iguaes*, que não fazem *Intervallo* algum.

Eu não só devo tratar da natureza dos *Intervallos Diatonicos* em particular, mas tambem da de todos os *Accidentaes* em geral. O *Intervallo* he preciso em qualquer genero de *Musica*: sem elle não póde haver differença de *sem Grave*, ou *Agudo*: sem esta differença não ha *Consonancia*: sem *Consonancia* não ha *Harmonia Perfeita*; e sem *Harmonia* não se dá *Musica*.

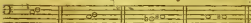
*Intervallo* he a distancia, que ha de hum *sem Grave* a outro *Agudo* immediato, ou distante. Os *Musicos* modernos usão de muitos *Intervallos*, de que não se valêrão os *Antigos*. Estes punhão ordinariamente em *Prática* o *Genero Diatonico*; os *Modernos* fazem hum excellente mixto de todos os tres *Generos*.

O *Unifono* não he *Intervallo*, como já disse, mas sim origem de todas as *Especies*. A *Coma* não he distancia cantavel, porém he huma certa minima quantidade, com a qual se medem todos os outros *Intervallos*. Acha-se na maioria, ou differença, que *Theoricamente* ha do *Semitono Maior Menor*. Este compõe-se de 4 *Comas*, aquelle de 5. Elles, do *Semitono Maior* com as 4 do *Menor* constituem o *Tono Maior sexquialtero* na integridade de 9 *Comas*,  
de

de que os *Práticos* só fazem menção, deixando para a *Theorica* o *Tono Menor sexquialtero*. Mas se me perguntarem se os dous *Semitonos Maior*, e *Menor* sommados ambos juntos dão o *Tono sexquialtero*, ou o *sexquialtero*, eu hei de responder, que se a 4.<sup>a</sup> estiver dividida *Harmonicamente* em *Tono Maior*, e *Menor*, fazem o *Tono Menor sexquialtero*; e se conforme a *divisão Arithmetica*, o *Tono Maior sexquialtero*, do qual só fallarei; no que se entenda, que o *Semitono Menor* he de 4 *Comas*, o *Maior* de 5, e o *Tono* de 9. O *Tono* he 2.<sup>a</sup> *Maior*; o *Semitono Maior* 2.<sup>a</sup> *Menor*; o *Semitono Menor* nunca deve ser assignado por 2.<sup>a</sup> *Diminuta*, porque não a pôde haver de hum para outro *Signo* immediato.

A 2.<sup>a</sup> pôde ser *Menor*, *Maior*, ou *Superflua*. A *Menor* compõe-se de hum *Semitono Maior*. A *Maior* de hum *Tono*. A *superflua* de hum *Intervallo* de 13 *Comas*. Esta 2.<sup>a</sup> *Superflua* tem menos huma *Coma* somente do que a 3.<sup>a</sup> *Menor*.

### E X E M P L O.



2.<sup>a</sup> *Menor*.    2.<sup>a</sup> *Maior*.    2.<sup>a</sup> *Superflua*.

O ultimo *Intervallo* de 4 *Comas*, que se vê de C. *Natural* para o mesmo *Signo* ♮, não he de 2.<sup>a</sup> porque elle não pode servir de *Especie* em *Ligadura*, não tocando do proprio *Signo*.

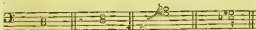
Não se deve insinuar, que a 2.<sup>a</sup> *Superflua* se compõe de hum *Tono*, e hum *Semitono Menor*, como se declara certo *Escrivor Francês*, porque explicando-se assim, parece que falla de dous *Transitos*, ou *Intervallos*; e sendo he de 2.<sup>a</sup>, precisamente ha de ser *Incompatto*, isto he, não de hum para outro *Signo* immediato em hum só movimento,



e não em dous, como denota o que elle diz, quando proferir que se compõe de hum *Tono*, e hum *Semitono Menor*.

A 3.<sup>a</sup> póde ser *Maior*, *Menor*, *Diminuta*, ou *Superflua*. A *Maior* he composta de dous *Tonos*. A *Menor* de hum *Tono*, e hum *Semitono Maior*. A *Diminuta*, de dous *Semitonos Maiores*. Esta 3.<sup>a</sup> *Diminuta* tem mais hum *Coma* sómente do que a 2.<sup>a</sup> *Maior*. A 3.<sup>a</sup> *Superflua* para se explicar na prática como 3.<sup>a</sup>, deve-se dizer que he composta de hum *Tono*, e do *Intervallo* extraordinario de 13 *Comas*; pois assim he que propriamente se declara a distancia desta 3.<sup>a</sup>, e não insinuando que se compõe de dous *Tonos*, e hum *Semitono Menor*, como escreve o sobredito *Author*; porque a 3.<sup>a</sup> ainda que se faça de *salto*, não se considero nella mais do que os dous *Intervalllos*, de que deve constar como 3.<sup>a</sup> praticamente.

E X E M P L O .

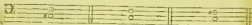


3.<sup>a</sup> *Maior*.      3.<sup>a</sup> *Menor*.      3.<sup>a</sup> *Diminuta*.      3.<sup>a</sup> *Superflua*.

Advirto, que a 3.<sup>a</sup> *Diminuta* não se encontra com o *Baixo*, mas sómente entre as *Partes particulares*.

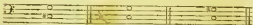
A 4.<sup>a</sup> póde ser *Diminuta*, *Perfesta*, ou *Superflua*. A *Diminuta* fórma-se de hum *Tono* no meio de dous *Semitonos Maiores*. A *Perfesta*, de dous *Tonos*, e hum *Semitono Maior*. A este he-lhe dado diversas situações. A *Superflua* he de tres *Tonos*. Esta 4.<sup>a</sup> de *Tritono* tem menos hum *Coma* sómente do que a 5.<sup>a</sup> *Diminuta*, ou *Falsa*.

## E X E M P L O.

4.<sup>a</sup> Diminuta.4.<sup>a</sup> Perfeita.4.<sup>a</sup> Superflua.

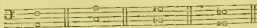
A 5.<sup>a</sup> póde ser como a 4.<sup>a</sup> Diminuta, Perfeita, ou Superflua. A Diminuta inclue dous Tonos, e dous Semitonos Maiores. A Perfeita tres Tonos, e hum Semitono Maior. A Superflua dous Tonos, hum Semitono Maior, e outro Intervallo de 13 Comas; ou quatro Tonos, suppondo \* em b. Differe da 5.<sup>a</sup> Perfeita em ter mais hum Semitono Menor pela parte superior. A dita-5.<sup>a</sup> Superflua tem menos huma Coma sómente da que a 6.<sup>a</sup> Menor.

## E X E M P L O.

5.<sup>a</sup> Diminuta.5.<sup>a</sup> Perfeita.5.<sup>a</sup> Superflua.

A 6.<sup>a</sup> póde ser Menor, Maior, Superflua, ou Diminuta. A Menor contém tres Tonos, e dous Semitonos Maiores. A Maior quatro Tonos, e hum Semitono Maior. A Superflua tres Tonos, hum Semitono Maior, e mais o Intervallo de 13 Comas; ou considerando \* em f, cinco Tonos. Esta 6.<sup>a</sup> Superflua tem mais do que a Maior hum Semitono Menor, e menos huma Coma sómente do que a 7.<sup>a</sup> Menor. A 6.<sup>a</sup> Diminuta he composta de tres Semitonos Maiores entremeados de dous Tonos.

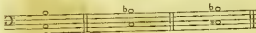
## E X E M P L O.



6.ª Menor.    6.ª Maior.    6.ª Superflua.    6.ª Diminuta.

A 7.ª póde ser *Maior*, *Menor*, ou *Diminuta*. A *Maior* compõe-se de cinco *Tonos*, e hum *Semitono Maior*. A *Menor* de quatro *Tonos*, e dous *Semitonos Maiores*. A *Diminuta* de tres *Tonos*, e tres *Semitonos Maiores*. Esta 7.ª *Diminuta* tem mais hum *Coma* do que a 6.ª *Maior*, e menos quatro *Comas* do que a 7.ª *Menor*.

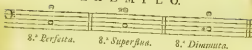
## E X E M P L O.



7.ª Maior.    7.ª Menor.    7.ª Diminuta.

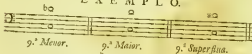
A 8.ª póde ser tambem considerada sómente de tres modos, *Perfeita*, *Superflua*, ou *Diminuta*. A *Perfeita* inclue cinco *Tonos*, e dous *Semitonos Maiores*. He a Rainha de todas as *Consonancias*. A *Superflua*, e a *Diminuta* rerrissima vez se encontra na *Musica*. A *Superflua* tem mais hum *Semitono Menor* pela parte superior, e a *Diminuta*, hum *Semitono* menos pela parte inferior, do que a 8.ª *Perfeita*.

## E X E M P L O.



A 9.ª póde ser *Menor*, *Maior*, ou *Superflua*, como a 2.ª, por ser sua *Composta*. A *Menor* fórma-se de cinco *Tonos*, e tres *Semitonos*. A *Maior* compõe-se de seis *Tonos*, e dous *Semitonos*. A *Superflua* contém seis *Tonos*, e tres *Semitonos*, que são praticamente cinco *Tonos*, dous *Semitonos* *Maiores*, e o *Intervallo* extraordinario de 13 *Comas*.

## E X E M P L O.



Das *Especies Superfluas* só a 2.ª consta do *Intervallo* de 13 *Comas*; e a 3.ª de hum de 93 e do mesmo que digo de 13: as outras fórma-se de *Tonos*, como he a 4.ª *Superflua* de tres *Tonos*, a 5.ª de quatro, e a 6.ª de cinco. Das *Especies Imperfeitas* só a 3.ª *Maior* se compõe de dous *Tonos* completos, e as mais de *Tonos*, e *Semitonos*, exceptuando a 3.ª *Menor*, que he unicamente de *Tono*, e *Semitono*. Das *Especies Distantes* só a 2.ª *Maior* contém hum *Tono*; e todas as outras, *Tonos*, e *Semitonos*, excepto a 2.ª *Menor*, que he de *Semitono Maior*.

Todas as *Especies* se podem achar da mesma sorte em diversos *Signos* de dous modos, ou fazendo a o extremo *Superior* acerca do *Natural*, ou a concernente ao b; e ou b á parte *Inferior* a respeito do *Natural*, ou do a; queiro dizer, ellas se fórmao com aquelles *Accidentes*, que propriamente conduzem ao sobredito.

Em

Em fim, do que está exposto se entende que a 2.<sup>a</sup>, ou 9.<sup>a</sup> só pôde ser *Menor*, *Maior*, ou *Superflua*, mas não *Diminuta*; que a 7.<sup>a</sup> ha de ser *Maior*, *Menor*, ou *Diminuta*; mas não *Superflua*; e ao contrario da 2.<sup>a</sup>, he a 7.<sup>a</sup>: que a 3.<sup>a</sup>, e a 6.<sup>a</sup> podem ser igualmente *Maiores*, *Menores*, *Superfluas*, ou *Diminutas*. As *Especies Perfeitas* 4.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup> são as que unicamente não hão de dizer-se *Maiores*, ou *Menores*, porém sim *Superfluas*, ou *Diminutas*; pois esta singularidade, ou privilegio das *Perfeitas* não he concedido a alguma outra *Especie*. A razão de tudo isto he; porque a que for *Maior*, ou *Superflua*, *Menor*, ou *Diminuta*, não deve sair do mesmo *Siguo*, para formar propriamente qualquer das *Especies* ditas.

Em conclusão, são Regras, e combinações infallíveis, as que ensino, e proponho para facilitar o verdadeiro conhecimento da *Musica*; pois como esta Harmoniosa Disciplina he *subalterna* da *Arithmetica*, e huma parte da *Mathematica*, sempre que tratar della *Especulativamente*, hão de ser indubitaveis os seus *Preceitos*, porque a *Musica Theorica* he rigorosa *Sciencia*, e só he *Arte* o seu *exercício*, ou *Prática executiva*. A Demonstração seguinte confirmará o que digo.

## D E M O N S T R A Ç Ã O VII.

*Em que se impugna que possa haver 2.<sup>a</sup> Diminuta, não obstante dar-se Semitono Menor; e em que tambem se faz evidente ser a 5.<sup>a</sup> excessiva Superflua, e não 6.<sup>a</sup> Diminuta.*

A Infallivel Doutrina, que deixo estabelecida na Demonstração precedente, me obriga a provar nesta com certeza, que não ha, nem pôde haver 2.<sup>a</sup> *Diminuta*, reprovando juntamente a incoherencia do seguinte Exemplo.

So-



*Natural*, he fica o G. \* em 2.<sup>o</sup> *Superflua*; e no 4.<sup>o</sup>, transitando para G. tambem *Natural*, encontra da mesma sorte outra 2.<sup>o</sup> *Superflua* com A. \*. Pois como pôde ser isto? de hum 2.<sup>o</sup> *Diminuta*, que entende pôr em *Ligadura*, elle desce, ou passa immediatamente por outra 2.<sup>o</sup> *Superflua*? Não o consente a boa *Theorica*, e assim resolvo, que não ha, nem se deve assignar em *Practica* a tal chamada 2.<sup>o</sup> *Diminuta*, por não ser *Intervallo*, que haja de fazer *Ligadura*; pois as *Especies* só se fórmão na *comparaçã*, que se faz com ellas de hum para outro *Signo*, e não dentro do mesmo. Assim daquelle modo unicamente se mostra o *Semitono Menor*, e não a 2.<sup>o</sup> *Diminuta*; de sorte, que o dito *Semitono* fim he *Intervallo* de 4 *Comas*, mas não de 2.<sup>o</sup> *Diminuta*, porque para o ser, havia *sabir* para outro *Signo* immediato, e não ficar alterado, e contido no proprio.

Aquelle G. \* do 2.<sup>o</sup> *Compasso*, e o \* de A. do 4.<sup>o</sup> para serem 2.<sup>o</sup> *Menor* (que *Diminuta* não a pôde haver) devia assignar-se A. *bmollado*; e desta sorte tambem no 4.<sup>o</sup> *Compasso* escrever-se o b de B. em lugar de A. \*; porque só assim se via adequadamente no 2.<sup>o</sup> *Compasso* ser a 2.<sup>o</sup> *Menor* de G., A. *bmollado*; e no 4.<sup>o</sup>, a 2.<sup>o</sup> de A., o b de B. A 2.<sup>o</sup> *Menor* de G., ou de A., ha de constar, ou ser considerada de 5 *Comas*, e não de 4: o \* he de 4, o *Intervallo* do b de 5; logo a 2.<sup>o</sup> *Menor*, sendo de 5 *Comas*, não se pôde figurar com o \*, o qual he considerado de 4; e isto, porque não ha 2.<sup>o</sup> *Diminuta*, por não *sabir* fóra do mesmo *Signo*, e só se dá 8.<sup>o</sup> *Superflua*, quando a *Perfeita* he alterada (como alli se vê pela parte superior) de 4 *Comas*, que he o *Semitono Menor*. No Exemplo suprà só ha propriamente em o 6.<sup>o</sup> *Compasso* a 2.<sup>o</sup> *Menor* de 5 *Comas*, que he o *Semitono Maior*. Pelo que a Musica do sobredito Exemplo deve-se emendar, e escrever com regularidade, como se mostra no seguinte

## E X E M P L O.



Segue-se o segundo caso proposto. Devo tambem impagnar, conforme a inclina Doutrina, a outro differente Author, que escreveu no fim do seculo proximo passado, o qual diz, que algumas *Especies Superfluas*, ou *Diminutas* se hão de nomear *Diminutas*, ou *Superfluas* daquella *Especie*, de que distarem menos *Comas*, v. g. quer este grande *Musico* que á 5.<sup>a</sup> *Superflua* se haja de chamar 6.<sup>a</sup> *Diminuta*, por estar mais proxima da 6.<sup>a</sup> *Menor* do que da 5.<sup>a</sup> *Perfeita*, porque desta, elle ~~dista~~ 4 *Comas*, e da 6.<sup>a</sup> *Menor*, huma *Coma* somente.

Eu não o entendo assim, porque desta sorte se pervertem as *Especies Diminutas*, e as *Superfluas*; pelo que digo, que não pôde ser nomeada de outro modo a 5.<sup>a</sup> *excessiva*, ainda que se aparte 4 *Comas* da *Perfeita*, pois assim mesmo sempre fica dentro do proprio *Signo*, que representa a 5.<sup>a</sup>; e chamando-se 6.<sup>a</sup> *Diminuta*, fãbe fóra daquelle, que com regularidade deve mostrar a 6.<sup>a</sup>: e esta a razão, por que tambem se dá 6.<sup>a</sup> *Diminuta*, mas não he a *Especie*, que só propriamente he 5.<sup>a</sup> *Superflua*.

A 7.<sup>a</sup> *Diminuta* de F. tem menos quatro *Comas* do que a 7.<sup>a</sup> *Menor*, e mais huma *Coma* somente do que a 6.<sup>a</sup> *Maior*. D. = serve de E. *bmollada*: quando attendo a este *Signo*, como b de E., he 7.<sup>a</sup> *Diminuta* de F. =; e quando o tômo como = de D., he 6.<sup>a</sup> *Superflua* do mesmo F.

Na-



*Natural*, de sorte, que para 6.<sup>a</sup> *Superflua* he attendido como « dentro do proprio *Signo*, que representa a 6.<sup>a</sup>; e para ser 7.<sup>a</sup> *Diminuta*, he tomado como b dentro do mesmo *Signo*, que sempre demoſtra a 7.<sup>a</sup>

Em conclusão, a 5.<sup>a</sup> *Superflua* de *F. Natural* he *C. «*. Este *Signo* assim he que ſerve tambem de *D. bmoſtado*; porém considerado como b de *D.*, he 6.<sup>a</sup> *Menor*, e não *Diminuta* do ſobredito *F.*; e entendido como « de *C.*, he 5.<sup>a</sup> *Superflua* do mesmo *F.*; logo neste caſo não he 6.<sup>a</sup> *Diminuta*, mas ſim 5.<sup>a</sup> *Superflua*. Em fim, ſo em quanto não ſabirem as *Eſpecies* dos proprios *Signos*, que ſempre as reſpresentão, ſe podem dizer *Diminutas*, ou *Superfluas*, e assim ſe dão adequadamente 6.<sup>a</sup> *Diminuta*, ou 5.<sup>a</sup> *Superflua*, como as exponho, e diſtingo na Demonſtração VI. nos ſeus reſpectivos Exemplos; concluindo tambem, que por eſta meſma razão não ſe dá 2.<sup>a</sup> *Diminuta*, por não ſe poder achar dentro daquelle *Signo*, que he propriamente «.

## DEMONSTRAÇÃO VIII.

*Em que ſe dá noticia da melhor, ou menos boa qualidade das Eſpecies, e das ſeus Transitos proprios ordinarios.*

A *Musica Prática* compõe-se de *Conſonancias*, como principios eſſenciaes; e de *Diſſonancias*, como de ornamentos, que dão maior realce à meſma *Musica*.

Nem todas as *Eſpecies* ſão igualmente *Perfeitas*, *Imperfeitas*, ou *Diſſonantes*; porque das *Perfeitas*, ou *Imperfeitas* humas fazem melhor *Conſonancia*, e ſe eſcutam mais *Harmonicas* do que outras, observando-se tambem entre as *Faſas*, humas mais alperas, e outras menos *Diſſonantes*.

As *Eſpecies Conſonantes* ſão por natureza laeves ao ouvido. As *Diſſonantes* alperas, e inſoffríveis.

As *Conſonantes Perfeitas* 4.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup> ſão as mais  
E Hor-

*Harmonicas*; e entre todas a 5.<sup>a</sup> he a mais sonora, porque occupa muito o ouvido, e deleita melhor, não só do que a 4.<sup>a</sup>, mas tambem do que a 8.<sup>a</sup>. Esta he mais *Perfita* do que a 5.<sup>a</sup>; a 5.<sup>a</sup> mais do que a 4.<sup>a</sup>; e a 4.<sup>a</sup> he a que tem menos grãos de *Perfeição*.

As *Consonantes Imperfeitas* humas são da mesma sorte mais, outras menos sonoras. As mais *Harmoniosas* são 3.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup> *Maiores*, sendo a 3.<sup>a</sup> melhor do que a 6.<sup>a</sup>. Ellas são *veronis*, vivas, e alegres. As menos *Sonoras* são 6.<sup>a</sup>, e 3.<sup>a</sup> *Menores*; mas a 3.<sup>a</sup> não he de tão boa condição como a 6.<sup>a</sup>. Ellas são enfermas, debilitadas, e tristes.

As *Especies Falsas* tambem humas são mais asperas do que outras. As mais offensivas ao ouvido são 2.<sup>a</sup> *Menor*, 7.<sup>a</sup> *Maior*, 4.<sup>a</sup> de *Tritono*, e 5.<sup>a</sup> *Superflua*. As menos asperas, 2.<sup>a</sup> *Maior*, 7.<sup>a</sup> *Menor*, 4.<sup>a</sup> *Diminuta*, e 5.<sup>a</sup> *Falsa*.

Convertem-se as *Especies de Maiores* em *Menores*, ou *Diminutas*; ou de *Menores* em *Maiores*, ou *Superfluas*, concorrendo repentinamente algum dos *Accidentes* \*, b, ou ♯.

As *Especies Maiores* mudão-se em *Menores*, ou *Diminutas*, assignando b na parte *Superior*, ou \* na *Inferior*.

As *Especies Menores* paſſão a ſer *Maiores*, ou *Superfluas*, pondo \* na parte *Superior*, ou b na *Inferior*, que he ao contrario.

O ♯, quando deſtroce o b da parte *Superior*, ou o \* da parte *Inferior*, converte as *Especies Menores* em *Maiores*, ou *Superfluas*; mas desfazendo o effeito do \* da parte *Superior*, ou o do b da parte *Inferior*, muda as *Especies Maiores* em *Menores*, ou *Diminutas*.

Mais claro. As *Especies Superfluas*, a respeito das *Maiores*, ſão creſcidas na parte *Superior* da *Harmonia* de hum *Semitono Menor* com ♯, ou \*, conforme o peſe a *Circulação* do *Tón*. As *Diminutas* alteradas pela parte in-

*ferior nas Cordas do Acompanhamento de hum Scuitono Menor com 3, ou 4, segundo o Tom.*

Todas as *Especies Dissonantes*, fóra de *Ligadura*, e as *Imperfeitas*, sendo *Maiores*, ou *Superfluas*, como a 3.<sup>a</sup> *Maior*, a 4.<sup>a</sup> de *Tritono*, a 6.<sup>a</sup> *Maior*, ou *Superflua*, e a 7.<sup>a</sup> *Maior*, fazem de ordinario o seu *Transito*, subindo *gradatim*; e sendo *Menores*, ou *Diminutas*, como a 3.<sup>a</sup> *Menor*, a 4.<sup>a</sup> *Diminuta*, a 5.<sup>a</sup> *Falsa*, a 6.<sup>a</sup> *Menor*, e a 7.<sup>a</sup> *Menor*, ou *Diminuta*, devem ter a sua *passagem immediata*, descendo.

A 3.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup> *Maiores*, ou *Superfluas*, e a 7.<sup>a</sup> *Maior*, ordinariamente sobem para a 8.<sup>a</sup>. A 4.<sup>a</sup> de *Tritono* para a 6.<sup>a</sup>. A 3.<sup>a</sup> *Menor* desce para o *Unifono*, ou 8.<sup>a</sup>. A 4.<sup>a</sup> *Diminuta* para a 3.<sup>a</sup>. A 5.<sup>a</sup> *Falsa* para a 3.<sup>a</sup>. A 6.<sup>a</sup> *Menor* para a 5.<sup>a</sup>; e a 7.<sup>a</sup> *Menor*, ou *Diminuta* para a 6.<sup>a</sup>, ou para a 5.<sup>a</sup> *Perfeita*. Extraordinariamente podem ter outros *Transitos* estas *Especies*, não subindo as *Maiores*, ou *Superfluas*, nem descendo as *Menores*, ou *Diminutas*. Mais claro: podem também as *Maiores* descer, e as *Menores* subir, o que he hum dos precisos caminhos para a variedade das *Modulações*.

As *Especies*, que estão sujeitas a serem *Maiores*, ou *Menores*, são unicamente sinco, 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup>, e 9.<sup>a</sup>. As que podem ser *Diminutas*, sinco, 3.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, e 7.<sup>a</sup>. As expostas a converterem-se em *Superfluas* também sinco, 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>. Note-se. A 4.<sup>a</sup>, e a 5.<sup>a</sup> não podem ser *Maiores*, nem *Menores*. A 2.<sup>a</sup> não póde ser *Diminuta*, nem a 7.<sup>a</sup> *Superflua*.

As 6.<sup>a</sup> *Superfluas* encontram-se de ordinario na *Harmonia* da 6.<sup>a</sup> do *Tom*, quando desce para a 5.<sup>a</sup> em os *Tons* de 3.<sup>a</sup> *Menor*.

As 7.<sup>a</sup> *Diminutas* nas *Especies* da 4.<sup>a</sup> alterada do *Tom*, quando sobe para a 5.<sup>a</sup> em os mesmos *Tons Menores*.

A 3.<sup>a</sup> *Diminuta* só entre as *Partes particulares* se encontra, e não com o *Baixo*, a qual se fórma no *Intervallo*, que faz a 6.<sup>a</sup> *Superflua* com a 8.<sup>a</sup>.

Em os *Tons* de 3.<sup>a</sup> *Maior* tem precisamente a *Corda* da 6.<sup>a</sup> do *Tom* nas suas *Especies* 6.<sup>a</sup> *Menor*, ou *Maior*, mas não *Superflua*.

Em os *Tons* de 3.<sup>a</sup> *Menor* só he dado 6.<sup>a</sup> *Maior*, ou *Superflua*, mas não 6.<sup>a</sup> *Menor* á dita *Corda*.

Em os *Tons Naturaes*, ou nos de \*\*, ou bb de 3.<sup>a</sup> *Maior*, ou *Menor* póde conter a *Corda* da 4.<sup>a</sup> *Perfeita* do *Tom* na sua *Harmomia* respectiva 7.<sup>a</sup> *Maior*, ou *Menor*, mas não propriamente *Diminuta*.

Em os *Tons Naturaes*, ou nos de bb, ou \*\* de 3.<sup>a</sup> *Menor*, ou *Maior*, deve consentir a 7.<sup>a</sup>, ou a 4.<sup>a</sup> alterada do *Tom* no seu acompanhamento proprio 7.<sup>a</sup> *Menor*, ou *Diminuta*, mas não 7.<sup>a</sup> *Maior* adequadamente.

## DEMONSTRAÇÃO IX.

Em qual se explica a precisa regularidade dos \*\*, e dos bb; e em que tambem se impugna escrever-se o 3.<sup>o</sup> \* com o *Dieisis Enarmonico*.

**H**Uma das circumstancias precisiſſimas para a intelligencia da *Musica*, tanto de cantar, como de acompanhar no *Cravo*, ou *Orgão*, he o conhecimento verdadeiro dos tres *Accidentes* \*, b, e ♯, isto he, da regular *afinatura* dos \*\*, da propria *ordem* dos bb, e da privativa *ferocutia* do ♯ a respeito dos bb, e \*\*, como tambem da sua inteira comprehensão, quando estes mesmos *Accidentes* se escrevem sem a devida regularidade.

A *ordem*, que precisamente guardão os \*\* afinados na *Clave* de F. na 4.<sup>a</sup> *Linha* (ou em outra qualquer) he sempre procedendo do 1.<sup>o</sup>, que he no mesmo F, ora 4.<sup>a</sup> abaixo, ora 5.<sup>a</sup> acima. A dos bb he ao contrario, isto he, contando do 1.<sup>o</sup>, que he em B, ora 4.<sup>a</sup> acima; ora 5.<sup>a</sup> abaixo até 7 bb, ou \*\*, que são os que mais de ordi-

nario se figurão, pois da mesma sorte podem apparecer oito  $\sharp\sharp$ , ou  $\flat\flat$ . O  $\natural$  serve só para se oppôr, e destruir os effeitos assim dos  $\flat\flat$ , como dos  $\sharp\sharp$ .

| $\sharp\sharp$ pela sua ordem. |                           | $\flat\flat$ pela sua ordem. |   |
|--------------------------------|---------------------------|------------------------------|---|
| O 1.º em F.                    | 1.º, 2.º, e 3.º           | O 1.º em B.                  | 1.º, e 2.º nos <i>Si</i>                      |
| O 2.º em C.                    | nos <i>Signos</i> , que   | O 2.º em E.                  | <i>pass.</i> , que finalização em <i>mi</i> . |
| O 3.º em G.                    | contém <i>ut</i>          | O 3.º em A.                  | 1.º, e 4.º nos que                            |
| O 4.º em D.                    | 4.º, e 5.º nos que        | O 4.º em D.                  | acabão em <i>re</i>                           |
| O 5.º em A.                    | acabão em <i>ré</i> .     | O 5.º em G.                  | 5.º, 6.º, e 7.º                               |
| O 6.º em E.                    | 6.º, e 7.º nos que        | O 6.º em C.                  | nos que contêm                                |
| O 7.º em B.                    | finalizado em <i>mi</i> . | O 7.º em F.                  | <i>ut</i> .                                   |

1.º 2.º 3.º 4.º 5.º 6.º 7.º      1.º 2.º 3.º 4.º 5.º 6.º 7.º

Repetidos os  $\sharp\sharp$  ás *aveffas*, dizem-se os  $\flat\flat$  ás *direitas*.

Como também se assignão oito  $\flat\flat$ , ou  $\sharp\sharp$ , e o 3.º  $\sharp$  tem o seu lugar no *Signo*, em que se escreve o 1.º, que he F., devo aqui advertir a grande impropriedade; com que neste caso alguns Professores, meramente Práticos, demonstrão o sobredito  $\sharp$  com este signal  $\times$ , que he o *Dieffis Menor Enarmonico*. Erro gravíssimo, além de ser insolúvel, como diz *Guido Arystino*, pôr hum signal em lugar de outro, maiormente quando na mesma Musica este *Dieffis Enarmonico*  $\times$  denota duas *Comas*, o que significão as duas risquinhas; e o *Chromatico* demonstra quatro com as quatro, de que elle se fórma desta sorte  $\times$ . Ora como hade o *Dieffis Menor Enarmonico* levantar quatro *Comas*, se elle não tem de si mais do que duas? Não pôde ser: logo só com o  $\times$  *Chromatico* he que se deve descrever o 3.º, ainda que seja no *Signo* do 1.º, pois quando se vê segunda vez neste lugar assignado, bem se conhece ser para repetir

o privativo effeito de *levantar* ao mesmo *Signo* de *F.* mais 4 *Comas*, como significante officio da sua natureza, assim como se entende, quando se figura o 8.<sup>o</sup> b na precisa paragem do 1.<sup>o</sup> com o mesmo b, para desta sorte *distinguir* tambem outras quatro *Comas* áquelle *Signo* de *R.*; e se para se denotarem oito bb não usão de diferente *figural* mais do que o proprio b, para se significar o 8.<sup>o</sup> \* não se pôde ver *diversão caracter*, isto he, o *Dieffis Menor Enarmonico* \*, mas sim o mesmo \*, que he o *Chromatico*; logo com este he que se ha de assignalar o 8.<sup>o</sup>, e não com o outro *Dieffis*.

A Musica *Prática*, para ser regular, depende da *Theórica*, e por falta desta se confunde aquella. As razões da Arte devem provar *Prática*, e *Theoricamente* toda a demonstração, que fizermos nesta materia. Obrar huma coisa só porque assim se faz, sem dar outra razão, com que o entendimento se capacite da verdade, he desastrado fundamento para se conhecerem os motivos, que ha para se reduzirem a huma boa *Praxe* os *Pregustos inspeffivos* desta peregrina Sciencia; e discurrir sem esta ordem, he mostrar ignorância total da intelligencia, que se deve ter.

## DEMONSTRAÇÃO X.

*Em que se assigna hum facil modo de conhecer todas os Tons de 3.<sup>o</sup> Maior, ou Menor pelo primeiro, ou ultimo Signo do Baixo de qualquer Obra.*

**E**M todas as *Claves* do *Acompanhamento Natural*, ou assignadas com \*\*, ou bb só pelo *mi certo* da *Cartaria*, se conhecem facilmente os *Tons*, tanto de 3.<sup>o</sup> Maior, como de 3.<sup>o</sup> Menor. Nas que se demonstrão com \*\*, he o ultimo o *mi certo*. Nas que se apontão com bb, he o dito *mi* no lugar, que he proprio, para se elevaver o outro pela sua ordem a respeito dos que estão já signados. Cham-

mo *mi certo* áquelle *Signo*, que na *Cantoria* tem só *mi* para saber, e descer, segundo o *Novo Systema* expresso em a minha *Nova Instrucção Musical*, ou *Theorica Prática da Musica Rythmica*:

Na *Clave*, ou *Cantoria Natural*, he *mi certo* em *B*. Este *Signo* he ou 7.<sup>o</sup> *Maior* do *Tom* de 3.<sup>o</sup> *Maior*, ou 2.<sup>o</sup> do *Tom* de 3.<sup>o</sup> *Menor*. Note-se. Quando a primeira *Figura* do *Tom* entrar no *Signo* affima do *mi certo*, he de 3.<sup>o</sup> *Maior*; e quando logo abaixo do dito *mi*, he de 3.<sup>o</sup> *Menor*. Esta he em summa huma facilissima regra geral.

Em os *Tons*, que se assignão com \*\*, attenda-se logo ao ultimo \*. Este por ser o *mi certo* he da mesma forte, ou 7.<sup>o</sup> *Maior* do *Tom* de 3.<sup>o</sup> *Maior*, ou 2.<sup>o</sup> do de 3.<sup>o</sup> *Menor*. Se principia a primeira *Figura* em o *Signo* logo superior ao *mi certo*, he *Tom* de 3.<sup>o</sup> *Maior*; se no inferior ao dito *mi*, he de 3.<sup>o</sup> *Menor*.

Em os *Tons*, que se escrevem com bb, se advirja promptamente o *mi certo* da *Cantoria*, que he no lugar proprio para o outro b pela sua ordem, além dos assignados. Quando a primeira *Figura* entrar no *Signo* superior ao *mi certo*, he *Tom* de 3.<sup>o</sup> *Maior*; e se no inferior do dito *mi*, he de 3.<sup>o</sup> *Menor*; de sorte, que todo o *mi certo* he meio destes dous extremos. No *Superior* fórma-se *Tom* de 3.<sup>o</sup> *Maior*; e o *mi* he a sua 7.<sup>o</sup> *Maior*. No extremo *Inferior* ordena-se *Tom* de 3.<sup>o</sup> *Menor*; e o dito *mi* he a 2.<sup>o</sup> do *Tom*.

Attenda-se á *Tabella* seguinte, onde se vê, que com hums mesmos *Accidentes* se formalizão dous *Tons*, hum de 3.<sup>o</sup> *Maior*, outro de 3.<sup>o</sup> *Menor*. Os *Signos* das *Figuras* expressas dão a denominação aos *Tons*, expressando-se o *Signo*, e a sua 3.<sup>o</sup> competente. O lugar notado no *Espazo*, ou *Linha* he o do *mi certo*. O *M.* grande significa 3.<sup>o</sup> *Maior*; e o *m.* pequeno 3.<sup>o</sup> *Menor*. Ella contém aquelles *Tons* mais facéis, de que os *Philarmónicos* Modernos podem usar *Natural*, e *Accidentalmente*, os quaes chegam ao número de trinta.

# NOVO TRATADO DE MUSICA

## TABELLA

Em que se mostra todos os Tons, que se podem formar de 1.<sup>a</sup> Maior, e de 1.<sup>a</sup> Menor, em quanto fiverem até sete 7.<sup>as</sup>, em *bb* assignados ao Clave.

| Tons de 1. <sup>a</sup> M. |                            | Tons de 1. <sup>a</sup> m. |                            |
|----------------------------|----------------------------|----------------------------|----------------------------|
|                            |                            |                            |                            |
| na sexta.                  |                            | na sexta.                  |                            |
| Tons de 1. <sup>a</sup> M. | Tons de 1. <sup>a</sup> m. | Tons de 1. <sup>a</sup> M. | Tons de 1. <sup>a</sup> m. |
|                            |                            |                            |                            |
| na sexta.                  | na sexta.                  | na sexta.                  | na sexta.                  |
| 1. <sup>a</sup> M.         | 1. <sup>a</sup> m.         | 1. <sup>a</sup> M.         | 1. <sup>a</sup> m.         |
|                            |                            |                            |                            |
| na sexta.                  | na sexta.                  | na sexta.                  | na sexta.                  |
| 1. <sup>a</sup> M.         | 1. <sup>a</sup> m.         | 1. <sup>a</sup> M.         | 1. <sup>a</sup> m.         |
|                            |                            |                            |                            |
| na sexta.                  | na sexta.                  | na sexta.                  | na sexta.                  |
| 1. <sup>a</sup> M.         | 1. <sup>a</sup> m.         | 1. <sup>a</sup> M.         | 1. <sup>a</sup> m.         |
|                            |                            |                            |                            |
| na sexta.                  | na sexta.                  | na sexta.                  | na sexta.                  |
| 1. <sup>a</sup> M.         | 1. <sup>a</sup> m.         | 1. <sup>a</sup> M.         | 1. <sup>a</sup> m.         |
|                            |                            |                            |                            |
| na sexta.                  | na sexta.                  | na sexta.                  | na sexta.                  |
| 1. <sup>a</sup> M.         | 1. <sup>a</sup> m.         | 1. <sup>a</sup> M.         | 1. <sup>a</sup> m.         |
|                            |                            |                            |                            |
| na sexta.                  | na sexta.                  | na sexta.                  | na sexta.                  |
| 1. <sup>a</sup> M.         | 1. <sup>a</sup> m.         | 1. <sup>a</sup> M.         | 1. <sup>a</sup> m.         |
|                            |                            |                            |                            |
| na sexta.                  | na sexta.                  | na sexta.                  | na sexta.                  |



Os *Tons Naturaes* são do *Genero Diatonico*: os de *ss* do *Chromatico Duro*; e os de *bb* do *Chromatico Molle*.

A léria observação desta *Tabela* estampará na memoria o número de *ss*, ou *bb* peculiares a qualquer *Tom*, porque elles imprimem, e dão a cada hum seu caracter proprio.

Este he o modo facil de dar a conhecer os *Tons* pela primeira, ou ultima *Nota* de qualquer Obra. Será de grande soccorro ao novo Professor, e a seu tempo lhe facilitarei tambem outro mais difficil conhecimento, qual he o da *Mudança repentina* dos mesmos *Tons*, quando no progresso das *Modulações* concorrem mais, ou menos *Accidentes* daquelles, com que principia a *Composição*.

Depois de entendido o repentino, e facil modo de conhecer os *Tons* na sua primeira origem, o que até agora tem sido principal objecto desta Demonstração, devo tambem lembrar-me das mais circumstancias, que contém a presente *Tabella*, explicando á sua vista algumas das muitas observações, que nella se podem fazer, as quaes todas redundão em beneficio do novo Professor, se elle quizer illustrar-se com as infalliveis Regras, e combinações, que vou a descrever.

Em primeiro lugar apontão-se os *Tons Diatonicos*, ou *Naturaes* de *C. 3.<sup>a</sup> Maior*, e o de *A. 3.<sup>a</sup> Menor*, por serem estes os *Primigenios* de todos os mais de semelhantes 3.<sup>as</sup>, que estão assignados com *ss*, ou *bb*. Os dons *Tons* nomeados são *relativos*; quero dizer, *Tons relativos* são todos aquelles, que se fórmão de 3.<sup>a</sup> Maior, ou de 3.<sup>a</sup> Menor, tanto *Naturaes*, como com huns mesmos *Accidentes*, v. g. com hum *ss* só na *Clave*, na primeira *columna* da parte esquerda, fóma-se o *Tom* de *C. 3.<sup>a</sup> Maior*; e o de *E. 3.<sup>a</sup> Menor*. Isto mesmo se vê, e se deve entender respectivamente em cada regra de qualquer das duas *columnas*,

ou os *Tons* sejam de *bb*, ou de *#*. Observe-se juntamente que os *Tons Menores relativos* são 3.<sup>o</sup> abaixo dos *Maiores*, ou estes 3.<sup>o</sup> acima daquelles. São tão parciaes, que para se passar do *Ton Maior* ao *Menor*, basta só converter, ou subir a *Especie* 5.<sup>o</sup> do *Ton Maior* á 8.<sup>o</sup> do *Menor*; ou ao contrario, descer a *Especie* 8.<sup>o</sup> do *Ton Menor* á 5.<sup>o</sup> do *Maior*. Tambem podemos dizer, que tanto he *Ton relativo* o que se vê 3.<sup>o</sup> abaixo, como o que se pôde formar 3.<sup>o</sup> acima, mas ha de ser hum de 3.<sup>o</sup> *Maior*, outro de 3.<sup>o</sup> *Menor*; porque além dos *Tons relativos* das *Cordas* proprias de qual-quer *Ton*, todos os mais serão *relativos* hums dos outros, sempre que se formarem com diferentes 3.<sup>as</sup> alternativamente á parte superior, ou inferior.

Para que melhor se entenda como procedem dos *Tons Primigenios* os outros *Ton*, darei humma precisa idéa deste *Assumpto* só pelo *Ton Diatónico*, ou *Natural* de *C*, mostrando serem as suas *Cordas* as que dão origem aos mais *Tons*, o que se deduz destes principios certos. Todo o *#*, que se assigna com regularidade, converte a 4.<sup>a</sup> *Perfeita* em 7.<sup>a</sup> *Maior*; e o *b* a 7.<sup>a</sup> *Menor* em 4.<sup>a</sup> *justa*: logo precisamente se hão de poder formar com hum só *#* dois *Tons relativos*, hum na *Corda* da 5.<sup>a</sup>, do sobredito *Ton*, que he *G*, outro na da 3.<sup>a</sup>, que he *E*. Este de 3.<sup>a</sup> *Menor*, aquelle de 3.<sup>a</sup> *Maior*. Da mesma sorte procedem com hum só *b* outros dois *Tons* entre si *relativos*, hum na *Corda* da 4.<sup>a</sup> do *Ton*, que he *F*, outro na da 2.<sup>a</sup>, que he *D*. Este de 3.<sup>a</sup> *Menor*, o outro de 3.<sup>a</sup> *Maior*. A *Corda* da 6.<sup>a</sup> he a do *Ton* de *A*. 3.<sup>a</sup> *Menor relativo* do de *C*. 3.<sup>a</sup> *Maior*; de sorte, que em todas as *Cordas* do *Ton* de *C*. se podem fazer outros *Tons*, excepto na que tiver 5.<sup>a</sup> *Falsa*, que he a da 7.<sup>a</sup>; e no *Ton* de *A*. a da 2.<sup>a</sup>: e a razão he, porque a 5.<sup>a</sup> *Diminuta* compõe-se de duas 3.<sup>as</sup> *Menores*; e para se ordenar qualquer *Ton*, he preciso que a 5.<sup>a</sup> seja *Perfeita*, a qual contém

tém huma 3.<sup>a</sup> *Maior*, e outra *Menor*; no que se vê, que só dentro das *Cordas* deste *Tom* de *C.* se fórmão com elle seis *Tons*. Assim com a sobredita successão podem-se imaginar todos os *Tons* possiveis; porém en passo a descrever outra *ordem* mais facil, e não menos instructiva.

A *successão* dos *ss* he por 5.<sup>a</sup>. A dos *bb* por 4.<sup>a</sup>, razão, por que os *Tons* assignados com *ss*, tanto de 3.<sup>a</sup> *Maior*, como *Menor*, procedem tambem por 5.<sup>a</sup>; e os de 3.<sup>a</sup> *Menor*, ou *Maior*, escriptos com *bb*, regulão-se semelhantemente por 4.<sup>a</sup>. Os *Tons Maiores* de *ss*, ou de *bb*, nascem do *Tom Natural* de *C.* Os *Tons Menores* de *bb*, ou de *ss*, derivão-se do *Tom Natural* de *A.*

|   |   |
|---|---|
| * ~~~~~ *   |   |
| ♩ <i>Tons</i> de 3. <sup>a</sup> <i>Maior</i> assignados com <i>ss</i> , que nascem por 5. <sup>a</sup> do <i>Tom Diatonico</i> de <i>C.</i>  | ♩ <i>Tons</i> de 3. <sup>a</sup> <i>Maior</i> assignados com <i>bb</i> , que procedem por 4. <sup>a</sup> do <i>Tom Natural</i> de <i>C.</i>  |
| * De <i>G.</i> - - com 1 <i>ss</i> .  | * De <i>F.</i> - - com 1 <i>b</i> .   |
| * De <i>D.</i> - - com 2.   | * De <i>B. b</i> - com 2.   |
| * De <i>A.</i> - - com 3.   | * De <i>E. b</i> - com 3.   |
| <i>Tom.</i> De <i>E.</i> - - com 4.   | <i>Tom.</i> De <i>A. b</i> - com 4.   |
| * * De <i>B.</i> - - com 5.   | * * De <i>D. b</i> - com 5.   |
| * * De <i>F. ss</i> - com 6.  | * * De <i>G. b</i> - com 6.   |
| * De <i>C. ss</i> - com 7.  | * De <i>C. b</i> - com 7.   |
| ♩ <i>Tons</i> de 3. <sup>a</sup> <i>Menor</i> escriptos com <i>ss</i> , que se derivão por 5. <sup>a</sup> do <i>Tom Natural</i> de <i>A.</i> | ♩ <i>Tons</i> de 3. <sup>a</sup> <i>Menor</i> escriptos com <i>bb</i> , que se regulão por 4. <sup>a</sup> do <i>Tom Natural</i> de <i>A.</i> |
| * De <i>E.</i> - - com 1 <i>ss</i> .  | * De <i>D.</i> - - com 1 <i>b</i> .   |
| * De <i>B.</i> - - com 2.   | * De <i>G.</i> - - com 2.   |
| * De <i>F. ss</i> - com 3.  | * De <i>C.</i> - - com 3.   |
| <i>Tom.</i> De <i>C. ss</i> - com 4.  | <i>Tom.</i> De <i>F.</i> - - com 4.   |
| * * De <i>G. ss</i> - com 5.  | * * De <i>B. b</i> - com 5.   |
| * * De <i>D. ss</i> - com 6.  | * * De <i>E. b</i> - com 6.   |
| * De <i>A. ss</i> - com 7.  | * De <i>A. b</i> - com 7.   |

Achar-se-hão mais dous \*\* sempre que se considerarem os *Tons Maiores*, hum *Tono* mais alto successivamente no progresso de huma 8.<sup>a</sup>, v. g. *C. Natural*; para se formar *Ton*, hum *Tono* mais alto, será o de *D.* com 2 \*\*: subindo outro *Tono*, he o de *E.* com 4 \*\*: outro *Tono* mais alto, será o de *F.* \* com 6. \*\*: elevando-se outro *Tono*, forma-se o de *G.* \* com 8 \*\*: &c. O mesmo se verifica passando do *Ton* de *G.*, que se assigna com hum \* na *Clave*, ao de *A.* com 3, ao de *B.* com 5, e ao de *C.* com 7; no que se vê, que de hums a outros *Tons* sempre vão dous \*\* de differença. Combinem-se na 1.<sup>a</sup> *colunna* da *Tabella* as suas regras *alternativamente*, e se observará isto, que acabo de dizer dos \*\*.

Descendo as *Cordas* do mesmo *Ton* de *C.* de *Tono* em *Tono*, succede o proprio com os bb desta sorte: *C. Natural*; descendo hum *Tons* mais, he o *Ton* de *B. bemollado* com 2 bb; mais outro *Tono*, he o de *A. b* com 4 bb; outro *Tono* mais, he o de *G. b* com 6 bb; mais outro *Tono*, he o de *F. b* com 8 bb, &c. O mesmo se notará, passando do *Ton* de *F.* com hum b na *Clave*, ao de *E. b* com 3; ao de *D. b* com 5; e ao de *C. b* com 7. No que se vê também, que de hums a outros *Tons* vão sempre dous bb de differença. A 2.<sup>a</sup> *colunna* demonstra isto mesmo dos bb.

O proprio se ha de verificar, se se descer o *Ton Natural* de *A.* de *Tono* em *Tono*, formando os *Tons* de 3.<sup>a</sup> *Menor* semelhantemente.

Em termos mais concisos. Se se subirem em duas *alternativas* os *Signos* da sobredita 8.<sup>a</sup> de *C.* com todos os *Intervallos* de *Tono*, acharemos que sempre se vão multiplicando de cada vez mais dous \*\* a cada *Ton*, que se ordenar de 3.<sup>a</sup> *Maior*, ou *Menor*. Para se advertir o mesmo a respeito dos bb, ha de se proceder de *Tono* em *Tono* descendo; e tanto nos *Tons* de 3.<sup>a</sup> *Maior*, como de 3.<sup>a</sup> *Me-*  
nor,

vor, se irão augmentando de dous em dous os bb a cada Tom, que se formalizar. Observe-se isto na 2.<sup>a</sup> columna da Tabela, de que fallo, e tambem se pôde ver na seguinte.

|  |   |
|--|---|
| <p>Primeira Alternativa subindo de Tom para os Toms de ** de 3.<sup>a</sup> Maior.</p> | <p>Primeira Alternativa descendo de Tom para os Toms de bb de 3.<sup>a</sup> Maior.</p> |
| <p>O Tom de G. com 1 #.</p>  | <p>O Tom de F. com 1 b.</p>   |
| <p>O de A. com 3 : 1, e 2 - 3.</p>   | <p>O de E. b com 3 : 1, e 2 - 3.</p>  |
| <p>O de B. com 5 : 3, e 2 - 5.</p>   | <p>O de D. b com 5 : 3, e 2 - 5.</p>  |
| <p>O de C. * com 7 : 5, e 2 - 7.</p>   | <p>O de C. b com 7 : 5, e 2 - 7.</p>  |
| <p>Segunda Alternativa.</p>  | <p>Segunda Alternativa.</p>   |
| <p>O de D. com 2 **.</p>   | <p>O de B. b com 2 bb.</p>  |
| <p>O de E. com 4 : 2, e 2 - 4.</p>   | <p>O de A. b com 4 : 2, e 2 - 4.</p>  |
| <p>O de F. * com 6 : 4, e 2 - 6.</p>   | <p>O de G. b com 6 : 4, e 2 - 6.</p>  |
| <p>O de G. * com 8 : 6, e 2 - 8.</p>   | <p>O de F. b com 8 : 6, e 2 - 8.</p>  |
| <p>Primeira Alternativa subindo de Tom para os Toms de ** de 3.<sup>a</sup> Menor.</p> | <p>Primeira Alternativa descendo de Tom para os Toms de bb de 3.<sup>a</sup> Menor.</p> |
| <p>O Tom de E. com 1 #.</p>  | <p>O Tom de D. com 1 b.</p>   |
| <p>O de F. * com 3 : 1, e 2 - 3.</p>   | <p>O de C. com 3 : 1, e 2 - 3.</p>  |
| <p>O de G. * com 5 : 3, e 2 - 5.</p>   | <p>O de B. b com 5 : 3, e 2 - 5.</p>  |
| <p>O de A. * com 7 : 5, e 2 - 7.</p>   | <p>O de A. b com 7 : 5, e 2 - 7.</p>  |
| <p>Segunda Alternativa.</p>  | <p>Segunda Alternativa.</p>   |
| <p>O de B. com 2 **.</p>   | <p>O de G. com 2 bb.</p>  |
| <p>O de C. * com 4 : 2, e 2 - 4.</p>   | <p>O de F. com 4 : 2, e 2 - 4.</p>  |
| <p>O de D. * com 6 : 4, e 2 - 6.</p>   | <p>O de E. b com 6 : 4, e 2 - 6.</p>  |
| <p>O de E. * com 8 : 6, e 2 - 8.</p>   | <p>O de D. b com 8 : 6, e 2 - 8.</p>  |

Advertio-se outras combinações , que são manifestas tambem na subredita *Tabella*.

Em os *Tons* de *re* o *Ton* de 3.<sup>o</sup> *Maior* contém mais tres *re*, que os *Tons* de 3.<sup>o</sup> *Menor*, formados no mesmo *Signo*. Note-se na 1.<sup>a</sup> *columna* da *Tabella* aquelle *Signo*, e que se fôrma *Ton Menor*, e *Maior*, e se verificará o dito.

Em os *Tons* de *bb* o *Ton Menor* inclue sempre mais tres *bb*, que no *Ton Maior* do proprio *Signo* correspondente. A 2.<sup>a</sup> *columna* da *Tabella* mostra o mesmo que digo, combinando o *Ton Maior* da 1.<sup>a</sup> *regra* com hum *b*, com o *Menor* da 4.<sup>a</sup> *regra* com 4 *bb*. O *Ton Maior* da 2.<sup>a</sup> *regra* com 2 *bb*, com o menor da 5.<sup>a</sup> com 5 *bb*, &c.

Mais. Nos *Tons* de *re* para se ir formar outro *Ton* á 5.<sup>a</sup>, ver-se-ha mais hum *re*; e para ordenar-se na 4.<sup>a</sup>, hum *re* menos. Nos *Tons* de *bb* he ao contrario. Para se ir á 5.<sup>a</sup>, haverá menos hum *b*; e para se passar á 4.<sup>a</sup>, mais hum *b*. Em fim são quasi interminaveis as observações, e combinações, que se podem fazer na *Tabella* assina escripta.

## DEMONSTRAÇÃO XI.

*Em que se prohibem darem-se duas 5.<sup>as</sup> Perfeitas, ou duas 3.<sup>as</sup> successivas descobertas na extremidade superior da Mão-direita com o Acompanhamento; e se adverte o modo de se evitarem com a observação, e precisa intelligencia das quatro Mottos.*

**H**Uma das Regras mais principaes, que ha na Musica, he, que não se possam dar duas *Especies Perfeitas* de hum mesmo genero, e *quantidade successivas*, como v. g. duas 5.<sup>as</sup> *Perfeitas*, ou duas 3.<sup>as</sup>. Esse Preceito, que se observa infallivelmente em o *Contraponto*, e *Composição*, se estende tambem, e se intima ao scientifico acompanhante em o modo de collocar as *Especies* no regulamento da Har-

mo-

monia ; e como o acompanhar em o Cravo seja hum *compôr* repentino, deve o Professor ser esperto, e previão para fugir a este erro, e observar a sobredita Regra, no que lhe darei humma precisa instrução dos quatro *Movimentos*, ou *Mottos*, que ha na Musica, pelos quacs são dadas todas as *Especies*, e por elles ensinarei este principal Assump-  
to de livrar duas 5.<sup>as</sup>, ou duas 8.<sup>as</sup> *descubertas*.

Os *Mottos*, ou *Movimentos* são rigorosamente quatro; *Recto*, *Obliquo*, *Contrario Conjunctivo*, e *Contrario Disjunctivo*, ou *Contrariffimo*.

Tem obrigação o acompanhante de observar estes quatro *Mottos*, de que fallo, no regulamento das Mãos; porém não sempre em o dar de todas as *Especies*, porque humma cousa he escrever scientificamente, outra acompanhar mais licencioso no Cravo.

O *Motto Recto* he, quando ambas as Mãos sobem, ou descem *gradatim*, ou de *salto*. O *Obliquo*, quando qual-quer dellas está em hum lugar, e a outra faz todos quan-  
tos *movimentos* lhes são precisos. O *Motto Contrario Con-  
junctivo* he, quando a Mão esquerda sobe, e a direita des-  
ce. O *Contrario Disjunctivo*, ou *Contrariffimo*, quando so-  
be a direita, e desce a esquerda.

## E X E M P L O

Dos quatro *Mottos*.





Para o bom regulamento das *Mãos*, das *Especies*, e da *Harmonia* se attenda com especialidade ao *Motto*, que ha no extremo superior da Mão direita com a Mão esquerda, que naquelle extremo he que mais rigorosamente são prohibidas duas 5.<sup>as</sup> *Perfeitas*, ou duas 8.<sup>as</sup>.

As *Especies Imperfeitas* podem ser dadas em qualquer dos *Mottos*; mas o *Reffo* he o seu mais proprio, podendo subir, ou descer ambas as Mãos por 3.<sup>as</sup>, ou 6.<sup>as</sup> *descubertas*.

As *Especies Dissonantes*, quando passam na *Harmonia* á sombra das *Consonantes* nas partes intermedias do *Compasso*, ou as *Falsas* postas em *Ligadura*, são dadas ordinariamente pelo *Motto Obliquo*, pois se move huma *Nota*, quando outra não se move, tanto nas *Ligaduras superiores*, como nas *inferiores*.

As *Especies Perfeitas* 5.<sup>as</sup>, e 8.<sup>as</sup>, são as mais recomendaveis na observancia dos *Mottos Contrario Conjunctivo*, e *Contrario Disjunctivo*, em que devem ser dadas. Porém para o *Cravo*, que he como a propria *Composição* a maior número de *Vozes*, não he tão restricta esta Regra; mas ainda assim, para a sua mais rigorosa observação, com ella mefina darei huma total exclusiva ao reprovado erro de se darem duas 8.<sup>as</sup>, ou duas 5.<sup>as</sup> *Perfeitas* successivamente.

A 8.<sup>a</sup> *descuberta* para ser dada com todo o rigor na



extremidade da Mão direita, deve subir esta, e descer a esquerda *gradatim*, ou fazer salto de 4.<sup>a</sup> subindo.

A 5.<sup>a</sup> descoberta no Dedo Mínimo da Mão direita, dar-se-ha descendo esta, e subindo a esquerda *gradatim*, ou fazendo movimento de 5.<sup>a</sup> descenda. O salto, ou *Transito* de 4.<sup>a</sup> assima, ou 5.<sup>a</sup> abaixo, salva estes *Mottos* da 8.<sup>a</sup>, ou 5.<sup>a</sup>; e a razão he, porque o mesmo *Signo*, que he 4.<sup>a</sup> assima, he 5.<sup>a</sup> abaixo, e ao contrario: além do que no Cravo sempre se verifica o *Motto*, que he dado á 8.<sup>a</sup>, ou 5.<sup>a</sup>; porque como a Mão esquerda Toca os *Signos* por 8.<sup>va</sup>, quando o Dedo superior della salta de 4.<sup>a</sup> assima, o inferior faz *Transito* de 5.<sup>a</sup> abaixo da Tecla, donde se parte o Dedo superior; e quando a propria Mão esquerda salta de 5.<sup>a</sup> assima, da mesma sorte o Dedo Mínimo da dita Mão faz *Transito* de 4.<sup>a</sup> abaixo do lugar donde se tira o Dedo *Pollegar*, que foi buscar a 5.<sup>a</sup> assima.

Estes são os *Mottos*, em que rigorosamente devem ser dadas as *Especies Perfeitas* 5.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>, no scientifico *Contraponto*; mas nas *Composições* a quatro, ou a maior numero de Vozes, e no Acompanhar do Cravo, tambem se pôde dar a 8.<sup>a</sup> por *Motto Contrario Conjunctivo*, o qual privativamente pertence á 5.<sup>a</sup>, ou a 5.<sup>a</sup> por *Motto Contrario Disjunctivo*, que he o proprio da 8.<sup>a</sup>

Isto que escrevo dos *Mottos* só se ha de entender a respeito das *Especies descobertas* na extremidade superior da Mão direita com o Acompanhamento, e não em todo o rigor com o Dedo *Pollegar*, e mais Dedos intermedios da mesma dita Mão, quando esta anda cheia de *Especies*; porque ainda que na *Composição* são prohibidas duas 5.<sup>as</sup> *Perfeitas*, ou duas 8.<sup>as</sup> com todas as *Partes*, por maior numero que ellas sejam, com tudo, de ordinario para o Acompanhar no Cravo, só descobertas se devem, e podem fugir do modo seguinte.

Para não se fazerem duas 8.<sup>as</sup>, ou duas 5.<sup>as</sup> *Perfeitas*

*descubertas* de hum mesmo genero, e quantidade successivas, se observe que absolutamente se livrão, subindo humas das Mãos, quando desce a outra; ou descendo humas, quando outra sobe; porque o erro, ou perigo de se darem duas 5.<sup>as</sup>, ou duas 8.<sup>as</sup>, só se commette no *Movimento Reto gradatim*, que he quando sobem, ou descem ambas as Mãos. Estas *Especies Perfeitas* podem tambem ser executadas no *Motto Obliquo*, que he quando o lugar, e Dedo, que já servio de humas, se converte em outra *Especie* diferente, como v. g. a 8.<sup>a</sup> em 5.<sup>a</sup>, a 5.<sup>a</sup> em 8.<sup>a</sup>, &c., e da mesma forte este he o *Motto* proprio da 4.<sup>a</sup> *Perfeita* ácerca do *Acompanhamento*.

Mais claro, Para se dar alguma 5.<sup>a</sup>, ou 8.<sup>a</sup> *descubertas* na extremidade da Mão direita, deve o Dedo, que as der, *descer*, se o *Baixo* *subir*; ou ha de *subir*, se o *Baixo* *descer*, e assim absolutamente nunca se darão duas 8.<sup>as</sup>, ou duas 5.<sup>as</sup> das prohibidas, o qual modo de se evitarem he summamente soccorrido, e facil.

Em fim as 5.<sup>as</sup>, ou 8.<sup>as</sup> podem ser executadas em todos os *Movimentos*, excepto no *Motto Reto*. A 4.<sup>a</sup> *Perfeita*, no *Obliquo*. As 3.<sup>as</sup>, ou 6.<sup>as</sup> geralmente em todos os *Mottos*. As *Falsas* postas em *Ligadura* só se dão com particularidade no *Movimento Obliquo*.

Não obstante porém o que deixo estabelecido ácerca de não se darem duas 5.<sup>as</sup> *Perfeitas*, ou duas 8.<sup>as</sup> unicamente *descubertas*, direi agora o que sinto sobre o primoroso, e delicado portamento de alguns excellentes Professores, que observão, e insinuão se evitem as sobreditas *Especies*, não só pelo modo, de que tenho fallado, mas tambem com *todos os Dedos*, assim como são prohibidas nas precisas *Regras* do scientifico *Contraponto*.

Sobre esta materia he o meu sentimento, que só *Acompanhando-se* com particularidade algum *Solo*, *Dueto*, ou *Ter-*

*Tercio*, não se dem duas 3.<sup>as</sup>, ou 5.<sup>as</sup> *Perfeitās* com todos os Dedos, pois nestas *Composições* se podem descartar algumas *Especies*, de que precisamente ha de carecer o todo das *Cordas do Tom*, para se conseguir o dito primor, o que não será defeito; porque quando as *Vozes*, que cantão, são duas, ou tres, e as *Especies*, com que se Acompanha muito *dobradas*, ellas mesmas servem mais de confusão ao ouvido, do que mostrão, e dão a provar na *Harmonia* o bom gosto, e artificio do *Compositor*, de quem *Canta*, e do proprio *Acompanhante*.

Porém se a Obra for a *quatro*, ou de maior número de *Vozes*, eu dissera, que então se evitassẽ sòmente *descobertas*, da sorte que fica ponderado; porque nestes casos deseja o Instrumentista em algumas *Peſſoas* relaxar-se de mais Dedos, se fôra possível, para produzir o *citrepto* pretendido no tumulto estrondoso de semelhante Musica. *Estrepto* lhe chamo; porque a muita bulha; e voſcaria sem algum tento, como ás vezes succede, não pôde causar suavidade. Oh quanto esta requer huma competente brandura, que deixe ouvir perfeitamente aquella discrição, com que procedem as *Partes*! Ellas devem-se sentir distinctamente. Eu me declaro mais.

Em tudo se deve buscar o seu proporcionado *meio*: fujão-se os viciosos *extremos*. A demaziada multiplicidade de metter *Especies* em huma Musica delicada, não he o modo mais agradavel de Acompanhar: elle agoniza ao *Cantar*, e não produz bom effeito. Aparte-se pois este *extremo*. Aqui podem-se fugir as duas 5.<sup>as</sup>, e 8.<sup>as</sup> em toda a Mão, e terá seu lugar proprio esta Regra.

Evite-se agora outro *extremo*. Tambem he culpavel defacerto pôr dous Dedos de *Harmonia* em o acompanhamento das *Composições* de muitas *Vozes*; quero dizer, quando ellas forem a dous, tres, ou quatro *Córos*, porque cit-

tão hão de se occupar todos os Dedos, e alguns com duas *Teclas* em ambas as Mãos, medindo a palmas as *Conseguencias*, e com especialidade nas *Claustulas*, se os sobreditos *Círculos* se ajuntão. Nestas, e semelhantes occasiões sómente *descubertas* se evitem as duas 8.<sup>a</sup>, ou duas 5.<sup>a</sup> *Perfeitas*; e desta sorte conseguirá o diligente virtuoso aquelle acertado *meio*, que ha de tomar entre os indiseretos *extremos* ponderados, de que deve fugir.

## DEMONSTRAÇÃO XII.

*Em que se advierte o melhor modo da posição do Corpo, e da regular as Mãos, e de pôr os Dedos no Cravo, tanto para Tocar de Capricho, ou Fantasia, como para Acompanhar.*

**P**rimieiramente quem houver de aprender a *Tocar*, ou a *Acompanhar*, há de já saber Musica; e com a intelligencia della fazer-se senhor do preciso conhecimento do *Jogo do Cravo*, conhecendo os *Signos* com generalidade em todas as *Claves*, de que não de ordinario os Professores Modernos, para os saber applicar ás *Teclas* proprias, a que elles correspondem no sobredito Instrumento, o que tudo fica explicado na *Tabella*, que descrevi na Demonstração I.

Em segundo lugar se advista, que a boa *Compostura do Corpo*, e das *Mãos*, em quem *Toca*, ou *Acompanha* no *Cravo*, não só he attributo da estimavel modestia, mas tambem huma das partes essenciaes, para que o Professor consiga a facilidade, e destreza necessaria; porque a muita desenvoltura no obrar não dá, antes tira o precioso valor, que podem ter as cousas, quando não são seriamente executadas.

Atenda-se pois, como digo, á *Compostura do Corpo*, o qual ha de estar bem no meio do Instrumento. Ponha-se

ferio, grave, ou circumspcção, e não se fação geitos, tri-geitos, ou visagens com os *albas*, *boca*, *cabeça*, e talvez com os mesmos *bombros*, tirando-os da sua natural configuração, levantando hum mais do que outro, o que tudo he summamente defeituoso, e desagradavel a quem attende ao Professor, que *Tange*, ou *Acompauba*. Aos Dedos, e aos Braços he que competem, e lhes são precisos concertados movimentos para se executarem algumas *ligeirezas* de *Mãos trocadas*, no que a vista fica contente, e o ouvido satisfeito.

Dizei agora o modo de pôr as Mãos, e de as applicar ao Instrumento, o que deve ser arquiando os Dedos de sorte, que nem *Toque* com as unhas, nem com as poupas delles; mas ulando do meio destes dous extremos, se servirá da parte mais solida dos mesmos Dedos, o que importa muito para serem as *Cordas* bem fctidas, e o *Toque* com graça, levantando-os logo que mudar de *Tecia*, pois do contrario se segue grande inconveniente para a pteciã, e boa execução, á qual tambem embaraça muito a demasiada força, que esta sómente serve de descompôr, e debaratar os Instrumentos. Em tudo se quer meio, nelle consiste a virtude. Em fim a *compostura* das *Mãos* não só agrada aos olhos, mas he causa de não se molestarem os ouvidos.

Contão-se os Dedos da Mão direita, para o exercicio do *Cravo*, deste modo. Ao *Pollegar*, diz-se 1.<sup>o</sup>, e logo por sua ordem se attendem os mais, dizendo, 2.<sup>o</sup>, 3.<sup>o</sup>, 4.<sup>o</sup>, 5.<sup>o</sup>. Na Mão esquerda he 1.<sup>o</sup> o *Mínimo*, e logo seguidamente nomeamos 2.<sup>o</sup>, 3.<sup>o</sup>, 4.<sup>o</sup>, 5.<sup>o</sup>; de sorte, que o Dedo *Mínimo* da Mão direita he o 5.<sup>o</sup>, e o *Pollegar* o 1.<sup>o</sup>; e o *Mínimo* da Mão esquerda he o 1.<sup>o</sup>, e o *Pollegar* o 5.<sup>o</sup>. Em summa, os Dedos de ambas as Mãos contão-se subindo, da parte esquerda para a direita; e descendo, da direita para a esquerda. Esta explicação, que parece superflua, não dei-

deixa de ser muito necessaria , maiormente aquelles , que não sabem contar os Dedos por este modo privativo ao sobredito Instrumento. Não ignoro que ha Escritor , que nomeia , ou conta os Dedos da Mão esquerda de outra maneira ; porém a que tenho exposto contém menos incoherencias , e maior facilidade.

Para correr-se huma 8.<sup>a</sup> subindo , em os *Tons Naturaes* , e em alguns de *se* , ha de se dar principio com o Dedo *Pollegar* da Mão direita , e seguir logo com o 1.<sup>o</sup> , 3.<sup>o</sup> , 4.<sup>o</sup> ; e depois para os outros *postos* , que saltão , toroar a continuar outra vez com os mesmos , 1.<sup>o</sup> , 2.<sup>o</sup> , 3.<sup>o</sup> , e 4.<sup>o</sup>. Na Mão esquerda começa-se pelo Dedo mais proximo ao *Minimo* até chegar ao *Pollegar* , e logo repetem-se os mesmos para completar a 8.<sup>a</sup>. Descendo se faz o proprio ao contrario. Estes Portamentos de Mãos são de quatro em quatro Dedos : logo os demonstrarei de outra sorte ; porém havendo unicamente cinco *Figuras successivas gradativas* , deve-se então usar dos Dedos *Minimos* em qualquer das Mãos , por não se mudarem estas por hum Dedo só , havendo os ditos , com que se *Toque aquella Nota*.

A ordem proposta de regular os Dedos não he muito da minha escolha. De outra differente , e melhor usão os mais excellentes Professores. Ella he deste modo. Principia-se a correr a 8.<sup>a</sup> subindo com a Mão direita pelo Dedo *Pollegar* ; e em chegando ao 3.<sup>o</sup> , muda-se a Mão outra vez para o 1.<sup>o</sup> , e dahi successivamente com os mais Dedos completa-se a 8.<sup>a</sup> no 5.<sup>o</sup>. Na Mão esquerda começa-se com o Dedo *Minimo* ; e depois de se ferirem as *Teclas* com todos os mais Dedos successivamente até ao 5.<sup>o</sup> , transporta-se a Mão para o 3.<sup>o</sup> , e dahi fecha-se a 8.<sup>a</sup> com o 5.<sup>o</sup>. O mesmo feito ás avessas em qualquer das Mãos , he o que deve ser descendo. Tudo se verá praticado nos Exemplos seguintes.

EXEMPLO

*Do primeiro modo.*



*Excepção do primeiro modo, e proprio do segundo.*



EXEMPLO

*Do segundo modo.*



Em

Em alguns *Tons Accidentaes* de bb, em que o *Ton* entra por *Tecla Preta*, dá-se principio subindo na Mão direita com o 1.<sup>o</sup> Dedo, e depois deste, segue-se então o 1.<sup>o</sup>, 2.<sup>o</sup>, 3.<sup>o</sup>, e logo outra vez o 1.<sup>o</sup> para completar a 8.<sup>a</sup> no 4.<sup>o</sup> Dedo: isto mesmo ás avéllas descendo. Na Mão esquerda principia-se subindo com o 3.<sup>o</sup> Dedo na *Tecla Preta*, e depois o 4.<sup>o</sup>, 5.<sup>o</sup>, e logo se transporta a Mão para o 1.<sup>o</sup> Dedo, seguindo-se o 3.<sup>o</sup>, 4.<sup>o</sup>, 5.<sup>o</sup>, fixando a 8.<sup>a</sup> com o 4.<sup>o</sup> por ser *Tecla Preta*, á qual não deve ir o *Pollegar*, senão nos *Arpejos*, ou nas *Pessuras de Vozes*, em que não haja outro Dedo, que chegue bem, ou nas *Corridas*, em que passem os mais Dedos por *Teclas* também *Pretas*. Tudo se verá no seguinte Exemplo. No *Ton* de 3.<sup>o</sup> Menor observar-se-hão outros Dedos na Mão esquerda, por não poder ir o *Pollegar* a *Tecla Preta*.

## E X E M P L O S.

The musical examples are presented in three systems, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

- System 1:** Treble staff starts with a whole note chord (F4, A-flat4, C5). Bass staff starts with a whole note chord (F3, A-flat3, C4). Fingerings: Treble (2 1 2 3 1 2 3 1), Bass (3 4 5 2 3 4 5 1).
- System 2:** Treble staff starts with a whole note chord (F4, A-flat4, C5). Bass staff starts with a whole note chord (F3, A-flat3, C4). Fingerings: Treble (2 1 2 3 1 2 3 1), Bass (4 3 2 1 3 2 1 2).
- System 3:** Treble staff starts with a whole note chord (F4, A-flat4, C5). Bass staff starts with a whole note chord (F3, A-flat3, C4). Fingerings: Treble (4 3 2 1 3 2 1 2), Bass (4 3 2 1 3 2 1 2). The system ends with a plus sign and the text "Ob-".



Obſervem-ſe os Dedos em os *Tons* de \*\*, que ſe apontão nos ſeguintes Exemplos, por ter differente portamento de Mão direita, tanto no *Tom* de 3.<sup>a</sup> *Maior*, como de 3.<sup>a</sup> *Menor*; e o meſmo ſe achará na Mão eſquerda.

E X E M P L O S.

Example 1: Treble clef, key signature of two sharps, common time. Notes: C4 (quarter), E4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). Fingerings: 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 1.

Example 2: Treble clef, key signature of two sharps, common time. Notes: C4 (quarter), E4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). Fingerings: 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 1.

Example 3: Treble clef, key signature of two sharps, common time. Notes: C4 (quarter), E4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). Fingerings: 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 1.

Example 4: Treble clef, key signature of two sharps, common time. Notes: C4 (quarter), E4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). Fingerings: 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 1.

Em fim, quando houver alguma *Tecla Preta*, é para baixo ſe ſeguirem duas *Branças* immediatamente, e depois vier outra *Accidental*, dar-ſe-ha a primeira *Tecla Preta* com o 3.<sup>o</sup> Dedo, a primeira *Brança* immediata com o 2.<sup>o</sup>, e a ſegunda *Brança* com o *Pollegar*, paſſando logo o Dedo do meio á ſeguinte *Preta*, e aſſim ficará a *Corrida* a tres Dedos, por ſer a ultima *Tecla Accidental*, e para deſte modo ſe evitar em *Tecla Preta* o primeiro Dedo. Demontra o que digo o ſeguinte Exemplo, e tambem outras excepções nas differenças de Dedos, que ſe apontão no Exemplo ſegundo.

H

E X-



Os *Trillas*, ou *Trinados* executão-se de ordinario na Mão direita, com o 2.<sup>o</sup>, e 3.<sup>o</sup> Dedo, e outras vezes com o 3.<sup>o</sup>, e 4.<sup>o</sup> em dois *Signos* immediatos, isto he, o que tem o final do *Trille* com o que lhe fica logo superior. Não se fação muito continuados, que em tudo deve haver discrição. O *Trille* se denota sobre as *Figuras* com este final *tr*.

Os *Apojos*, ou *Pajaturas*, e os delicados *Accentos*, que são os melmos *Apojos* muito diminuidos, regulão-se como *Figuras* para o portamento dos Dedos. No que não he nada ingrato intercalar algumas vezes entre as *Notas* da *Harmonia* os *Sons* da 8.<sup>a</sup>, assim *Chromatica*, como *Diatonica*.

Os *Mordentes* fazem-se em duas *Teclas*, ferindo-as com outros tantos Dedos, sepoa a superior a essencial, e a inferior a que faz o *Mordente*, sempre com *Intervallo* de *Semitona*. Na Mão esquerda he feito o dito *Mordente* com o Dedo *Pollegar*, e o 4.<sup>o</sup>; e na Mão direita, com o 2.<sup>o</sup>, e 3.<sup>o</sup>. Tambem se executão com o 3.<sup>o</sup>, e 4.<sup>o</sup>, e com o 4.<sup>o</sup>, e 5.<sup>o</sup>. Tanto os *Mordentes*, como os *Apojos*, e delicados *Accentos*, são os com que se produz toda a graça, gosto, e galanteria de ferir os *pontos*, e o que dá á *Musica* a maior belleza. Por muitos que se fação, nunca destoem, antes dão conhecido realce á mesma *Musica*.

Não havendo mais que tres *Effecies*, 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>

H ii

na

na Mão direita, por ser a *Postura curta*, os *Dedos*, com que ellas se devem executar, são o 1.º, 3.º, e 5.º; e se concorrer *Tecla Preta á Especie*, que competia ao Dedo *Pollegar*, então dar-se-ha esta com o 2.º Dedo, e o mesmo se observe nos *Arpejos*. Sendo a Mão *aberta*, e havendo quatro *Especies*, serão dadas com o 1.º, 2.º, 3.º, e 5.º nas *Posturas Naturaes* de 3.ª, 5.ª, e 8.ª; e com o 1.º, 2.º, 4.º e 5.º nas de 4.ª, e 6.ª. Na Mão esquerda toma-se a *Postura* de 3.ª, 5.ª, e 8.ª desta sorte. A 3.ª do Dedo *Mínimo* com o 2.º, a 5.ª com o 4.º, e a 8.ª com o 5.º. Sendo de 4.ª, e 6.ª, compete a 4.ª do Dedo *Mínimo* ao 3.º, a 6.ª ao 4.º, e a 8.ª ao 5.º.

Os *Intervallos* só de 4.ª tomão-se humas vezes com o 2.º Dedo, e 5.º, outras com o 1.º, e 4.º. Os que são só de 5.ª, ou com o 1.º, e 4.º, ou com o 1.º, e 5.º. Os que se fazem só de 6.ª, humas vezes com o 1.º, e 4.º, outras com o 2.º, e 5.º. Para as 7.ª, e 8.ª servem sómente os dous Dedos *Mínimo*, e *Pollegar*. Estas são as principaes, e ordinarias Regras: das suas excepções não escrevo. Ellas devem ser explicadas na *Prática*.

Tocando-se por 3.ª segnidamente, ha-de-se observar este modo, v. g. se houverem tres ordens successivas de 3.ª. as primeiras dar-se-hão com o 1.º, e 3.º Dedo; as segundas com o 2.º, e 4.º; e as terceiras com o 3.º, e 5.º, tanto em humas, como em outra Mão. Deve-se proceder sempre com diferentes Dedos; porque ferir com o mesmo duas *Teclas* immediatas, não se permite; sómente no caso de se *Tanger* com tres, ou quatro Dedos, he que se consente.

Não devo ser mais extenso neste ponto, porque propriamente pertence a sua maior explicação ao Sábio Mestre, que instruir na *Prática* ao novo *Instrumentista*. Esta materia he tão essencial, qua quem não tiver bom, e regular *portamento* de Mãos, terá mil impedimentos para a agi-

agilidade precisa, não poderá chamar-se optimo Professor, e tudo quanto executar será violentissimamente.

Em fim, expuz o assumpto desta Demonstração com precedencia aos principaes Fundamentos, e Regras da *Harmonia*, por ser muito conveniente que o novo Professor desembarace primeiro os Dedos com infallivel segurança regular em algumas *Tocatas*, do que os prenda logo nas *Pessuras cheias das Especies*; porque soltando-os antes no *Toque Flórido*, ou *solto*, com essa destreza conseguirá depois maior agilidade para todo o modo de *Acompanhar*. Porém não será preciso que se demore muito nisto. Bastão quatro, ou seis *Tocatas*, que se executem sufficientemente: virá tempo, em que as *Tanjas* sem demaziado estudo. Este deve-se fazer mais, ou menos extenso, segundo a natural propensão de cada hum. A razão de tudo isto, que tenho exposto, he; porque na *Musica Prática* não basta só illustrar o entendimento, mas he preciso, e indispensavel formar tambem o ouvido, e juntamente habilitar as Mãos, adestrando os Dedos.

### DEMONSTRAÇÃO XIII.

*Em que se expõem as Especies, que competem ás Cordas proprias dos Toms.*

**P**ROponho as Regras, com que se formão as *Consonancias*, que pertencem ás sete Cordas do Tom, pelas *Especies*, que são *adictas* a cada Corda, ou seja de 3.<sup>a</sup> *Maior*, ou de 3.<sup>a</sup> *Menor*, pois em qualquer se regulão as mesmas *Especies*; porém sempre correspondentes á natureza, e qualidade do Tom.

Toda a Corda 1.<sup>a</sup>, a que chamamos Tom *Praticamente*, acompanha-se com 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>. A 3.<sup>a</sup> em ser *Maior*, ou *Menor*, he quem dá, e distingue a *denominação* do Tom, como em outra parte já disse. A

A 2.<sup>a</sup> do *Tom* acompanha-se com 3.<sup>a</sup> *Menor*, 6.<sup>a</sup> *Maior*, e 8.<sup>a</sup>, tanto subindo, como descendo *gradatim*, seja qual for o *Tom*. Póde tambem levar 4.<sup>a</sup>, quando esta ficar junto da 3.<sup>a</sup>, e *caberta* da 6.<sup>a</sup>

A 3.<sup>a</sup> do *Tom* acompanha-se com 3.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>, quer suba, quer desça.

A 4.<sup>a</sup> do *Tom* acompanha-se de tres modos; ou com 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>, quando sóbe para a 5.<sup>a</sup>; ou com 2.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> *Superflua*, e 6.<sup>a</sup>, quando desce da 5.<sup>a</sup>, que he a mesma *Postura*, que servio á dita 5.<sup>a</sup>; ou com 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>, quando não subir, nem descer *gradatim* a respeito da 5.<sup>a</sup>. A 3.<sup>a</sup> da 4.<sup>a</sup> do *Tom* ha de *corresponder* ao mesmo *Tom* em ser *Maior*, ou *Menor*.

A 5.<sup>a</sup> do *Tom* acompanha-se sempre com 3.<sup>a</sup> *Maior*, 5.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>, ainda que o *Tom* seja *Menor*. Quando for para o *Tom*, leva tambem 7.<sup>a</sup> *Menor* por modo *cantavel*, ou de *chofre*.

A 6.<sup>a</sup> do *Tom* acompanha-se de tres sortes: se buscar a 7.<sup>a</sup>, com 3.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup> *Menores*, e 8.<sup>a</sup>: se vier para a 5.<sup>a</sup>, nos *Tons* de 3.<sup>a</sup> *Maior*, com 3.<sup>a</sup> *Menor*, e 6.<sup>a</sup> *Maior*, não obstante que o *Tom* lha mostre *Menor*, e 8.<sup>a</sup>; e nos *Tons* de 3.<sup>a</sup> *Menor*, com 3.<sup>a</sup> *Maior*, 6.<sup>a</sup> *Menor*, e 8.<sup>a</sup>. Saltando á 3.<sup>a</sup>, com 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>.

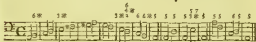
A 7.<sup>a</sup> do *Tom* acompanha-se com 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup> *Diminuta*, 6.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>, quando sóbe para o *Tom*. A 5.<sup>a</sup> póde ser dada de *chofre*, ou por modo *cantavel*, isto he, ou logo *junta* com as mais *Especies*, ou só depois das outras. Quando desce, leva 3.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>.

## EXAMPLE

De 3.<sup>e</sup> Maior.

## EXAMPLE

De 3.ª Menor.



Os *Tons* de 3.<sup>a</sup> *Maior* sobem, e descem pelas mesmas *Cordas*. Os de 3.<sup>a</sup> *Menor* sobem com a 6.<sup>a</sup>, e a 7.<sup>a</sup> *Accidentalmente Maiores*, e descem *Menores*, conformes ao *Ton*. Os *numeros*, que demonstrão as *Especies*, se estão assignados huns sobre outros, tocão-se juntos; e se está algum adiante, dá-se depois com o ultimo valor da ametade da *Figura*.

Estas são as primeiras Regras, que se devem observar, as quaes tem muitas excepções na introdução das *Espertes Falfas*, e tambem na laboriosa idéa dos scientificos *Compositores*, convertendo as melmas *Falfas*, e as *Consonantes* em *Maiores*, ou *Menores*, e ao contrario; ou quando fazem algumas *Superfluas*, ou *Diminutas*, segundo ellas podem ser, e lhes convem para a variedade das *Mudanças dos Tons*, o qual preciso conhecimento he huma das grandes difficuldades, que contém o *Acompanhar*, e eu a seu tempo procurarei vencer.

Junto aos dous Exemplos assima escriptos, devia continuar extensamente a serie de todos os mais *Tons*, que estão já apontados com as primeiras *Notas* em a *Tabella* da Demonstração X. ; porém en diſſo me abstenho, por ſi-  
gír a tanta multiplicidade de Exemplos. Cada hum os po-  
derá formar para o ſeu estudo com as meſmas *Eſpecies*, e  
*Coordinação* de *Figuras*, á ſemelhança dos dous expreſſos,  
aſſim para os *Tons* de 3.<sup>o</sup> *Maior*, como para os de 3.<sup>o</sup> *Me-  
nor*, com aquelles bb, ou ss, que alli ſe vem precisos a  
cada *Tom* reſpectivamente.

Eu me proponho agora huma clara idéa, pela qual  
ſe entenda, e conheça a verdadeira cauſa da notavel *Cir-  
cunſtação*, com que ſe correfpondem ſobre todas as *Cordas*  
dos *Tons* (excepto a do *Tom*, a da 3.<sup>o</sup>, e em parte a da  
6.<sup>o</sup>) a qualidade das *Eſpecies*, que ſe fórma com a preci-  
ſa *natureza* de duas das ſuas meſmas *Cordas*; quero dizer,  
com a da 4.<sup>o</sup> *Perfeita*, e a da 7.<sup>o</sup> *Maior*, por ſerem deſte  
modo infalliveis em qualquer *Tom*. A paridade, que ſi-  
ço, e explico no *Tom* de C, dará a intelligencia deſta can-  
ta, e dos ſeus effeitos.

A 4.<sup>o</sup> *Perfeita* he F, a 7.<sup>o</sup> *Maior* B. Eſtes dous *Si-  
gnos* ſão os eſſenciaes, e os proprios, que ſe diſſundem pe-  
las *Eſpecies* das outras *Cordas*. Com a *natureza* delles ſe  
*organiza* o *Tom*. Ella he quem lhes dá o ſer, deſta ſorte:  
A 1.<sup>o</sup> do *Tom* contém o *Signo* F. na 3.<sup>o</sup> *Menor*, e o de B.  
na 6.<sup>o</sup> *Maior*, com que ſe Acompanha. A 5.<sup>o</sup> do *Tom*, quando  
busca o proprio *Tom*, o de B. na 3.<sup>o</sup> *Maior*, e o de F. na  
7.<sup>o</sup> *Menor*. A 4.<sup>o</sup> do *Tom*, quando deſce da 5.<sup>o</sup>, o de B. na  
4.<sup>o</sup> *Superflua*, e o de F. em ſi meſma. A 6.<sup>o</sup> do *Tom* *Maior*  
ſubindo, e a do *Menor* deſcendo, o de F. na 6.<sup>o</sup> *Menor*:  
logo a veremos, incluindo o de B. A 7.<sup>o</sup>, quando vai para  
o *Tom*, o de F. na 5.<sup>o</sup> *Diminuta*, e o de B. em ſi propria.  
No que ſe vê, que a razão da certeza deſtas *Eſpecies* *Mai-  
ores*,

res, ou *Menores*, *Superfluas*, ou *Diminutas*, deduz a sua origem dos mesmos principios certos das *Cordas* 4.<sup>a</sup> *Perfeita*, e 7.<sup>a</sup> *Maior*, o que allem he nos mais *Tons*, porque em todos cabem, e entrão respectivamente os *Signos* das ditas *Cordas* na composição das *Especies* sobre as *Cordas* da 2.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, e da 7.<sup>a</sup>, ou os *Tons* sejam *Diatonicos*, ou *Chromaticos*, tanto de 3.<sup>a</sup> *Maior*, como de 3.<sup>a</sup> *Menor*.

Em fim, se tambem quizermos ver como podem entrar os sobreditos *Signos* absolutamente em todas as *Cordas*, sem alguma excepção, será desta sorte: na *Corda* do *Tom*, o de *F.* na *Ligadura* da 4.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup>, e o de *B.* na de 7.<sup>a</sup>. Na *Corda* da 3.<sup>a</sup>, o de *B.* em 5.<sup>a</sup>, servindo de *abovo* ao de *F.* na *Ligadura* da 9.<sup>a</sup>. Na *Corda* da 6.<sup>a</sup>, o de *B.* da mesma forte em 9.<sup>a</sup>, e o de *F.* como fica já demonstrado na dita 6.<sup>a</sup>; pelo que se entenda a causa verdadeira da precisa *natureza*, com que se correspondem as *Especies* no regulamento da *Harmonia*.

#### D E M O N S T R A Ç Ã O X I V .

*Em que se vem as mesmas Posturas de humas Cordas do Tom servirem a outras Cordas do proprio Tom.*

Não será desagradavel ao novo Acompanhante mostrar-lhe as identicas *Combinações* das *Posturas*, que podem ficar de humas para outras *Cordas* do *Tom*, servindo as mesmas *Especies* de diferentes *Consonancias*.

A *Postura* do *Tom* 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>, he a da 3.<sup>a</sup> em qualquer *Tom* com 3.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>; e tambem ha de servir á da 5.<sup>a</sup> com 4.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>; e á da 7.<sup>a</sup>, quando se acompanha com 2.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> *Superflua*, e 6.<sup>a</sup>. Neste caso aquella *Figura*, que antecedente era *Tom*, passa a ser 5.<sup>a</sup>, do que se vai formar, e isto succede nos *Tons* de 3.<sup>a</sup> *Maior*, pois só nelles se póde converter o que foi *Tom* na 5.<sup>a</sup> de outro, em razão de



ficar sendo *parcial* a 3.<sup>a</sup> *Maior* do *Tom* á da sobredit-  
ta 5.<sup>a</sup>.

As *Especies* da 1.<sup>a</sup> do *Tom* com 3.<sup>a</sup> *Menor*, 4.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup> *Maior*, correspondem á *Postura* da 5.<sup>a</sup> com 3.<sup>a</sup> *Maior*, 5.<sup>a</sup>, e 7.<sup>a</sup> *Menor*. Tambem são as proprias da 4.<sup>a</sup> do *Tom*, quan-  
do desce da 5.<sup>a</sup>, e lhe fíção servindo de 2.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> *Superflua*,  
e 6.<sup>a</sup>. Da mesma sorte serve esta *Postura* á da 7.<sup>a</sup> com 3.<sup>a</sup>,  
5.<sup>a</sup> *Diminuta*, e 6.<sup>a</sup>, quando sobe para o *Tom*.

A *Postura* da 3.<sup>a</sup> do *Tom*, que leva 3.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>, quan-  
do se lhe ajunta 5.<sup>a</sup> *Diminuta* (por lhe ser *alheia* esta *Ef-  
pecie*, se *converte* aquella *Nota* em 7.<sup>a</sup> do *Tom*, que imme-  
diatamente se *forma*) he como as *Especies* do *Tom*, em  
que era 3.<sup>a</sup> com 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, e 7.<sup>a</sup> *Menor*, o qual passa a ser  
5.<sup>a</sup> de outro *Tom*.

As *Especies* da 4.<sup>a</sup> do *Tom* com 3.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup>, he a mes-  
ma *Postura* da 6.<sup>a</sup> com 3.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>. A *Postura* da 4.<sup>a</sup>, quando  
vai para a 5.<sup>a</sup> com 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>, póde talvez servir ás *Ef-  
pecies* da 6.<sup>a</sup> do *Tom*, quando sobe com 4.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup>, e 3.<sup>a</sup>.

A *Postura* da 5.<sup>a</sup> do *Tom* com 3.<sup>a</sup> *Maior*, e 5.<sup>a</sup>, equi-  
vale ás *Especies* da 7.<sup>a</sup>, quando desce com 3.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>.

Tambem se podem *combinar* as *Posturas*, que servem  
na *Relação* do *Tom* de 3.<sup>a</sup> *Maior* com as do *Tom* de 3.<sup>a</sup>  
*Menor*, só com a differença da qualidade das suas 3.<sup>as</sup>, e  
das 3.<sup>as</sup> da 4.<sup>a</sup> dos mesmos *Tom*.

A *Postura* do *Tom* de 3.<sup>a</sup> *Maior*, em se lhe mudando  
só a 3.<sup>a</sup>, *converte-se* na do *Tom* *Menor*.

As *Especies* da 1.<sup>a</sup> do *Tom* são parciais, e as mesmas,  
tanto no de 3.<sup>a</sup> *Maior*, como no de 3.<sup>a</sup> *Menor*.

A *Postura* da 3.<sup>a</sup> só differe no lugar da 3.<sup>a</sup> *Menor*,  
que distingue o *Tom*.

A's *Especies* da 4.<sup>a</sup> sómente se muda a 3.<sup>a</sup> *Maior* em  
*Menor* para corresponder ao *Tom*.

A *Postura* da 5.<sup>a</sup> he sempre a mesma, assim no *Tom*  
*Maior*, como no *Menor*. As

As *Especies* da 6.<sup>a</sup>, quando sôbe, são parciaes em ambos os *Tons*.

A *Pessura* da 7.<sup>a</sup> contém as proprias *Especies*, subindo em hum, e outro *Tom*: e a razão he; porque os que são de 3.<sup>a</sup> *Menor*, sobem *Harmonicamente* com a 6.<sup>a</sup>, e a 7.<sup>a</sup> *Accidentaes Maiores*, ainda que desçam *Menores* as mesmas *Cordas*.

Em fim, o *Tom*, a 3.<sup>a</sup>, e a 5.<sup>a</sup> são as unicas *Cordas*, que sempre incluem as mesmas *Especies*, tanto para subir, como para descer *gradatim*, ou de salto. A 2.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, e 7.<sup>a</sup> pedem humas *Especies* subindo, outras na qualidade descendo, ou de salto, ou *gradatim*.

Na Demonstração IV. tenho exposto que ha duas *Especies* diferentes de 3.<sup>a</sup> *Menor*, humas que diz *ré, fa*, outra *mi, sol*, e que desta circumstancia resulta em a Musica notabilissima *Harmonia*. Veremos agora provado este Assumpto.

Não he só a 3.<sup>a</sup> da 1.<sup>a</sup> *Corda* do *Tom Maior*, ou *Menor*, nem a peculiar correspondente 3.<sup>a</sup> da 4.<sup>a</sup> dos proprios *Tons* quem unicamente os distingue, e lhes dá distincta *Melodia*, e natureza, mas sim tambem a notavel variedade, que ha nas outras 3.<sup>as</sup> de todas as mais *Cordas* dos mesmos *Tons*.

Parece muito pouca a differença, que á primeira vista se vio na *Combinação*, que fiz das *Pessuras* do *Tom* de 3.<sup>a</sup> *Maior* com as de 3.<sup>a</sup> *Menor*; porém essencialmente ella he muito grande entre estes dous *Tons* por causa do preciso, e distincto lugar, que se dá ao *Semitono*, o qual na *Coordinação* das ditas 3.<sup>as</sup>, em ser posto do 1.<sup>o</sup> para o 2.<sup>o</sup>, ou do 2.<sup>o</sup> para o 3.<sup>o</sup> *Intervallo*, he, como já disse, quem motiva muito diversa *Harmonia*.

A 3.<sup>a</sup> do *Tom Maior* he composta de dous *Tons*: a do *Tom Menor*, de hum *Tono*, e *Semitono*, sendo este collocado do 2.<sup>o</sup> para o 3.<sup>o</sup> *Intervallo*.

A 3.<sup>a</sup> da 1.<sup>a</sup> do Tom Maior, he de Tono, e Semitono:  
a 3.<sup>a</sup> da 1.<sup>a</sup> do Tom Menor, de Semitono, e Tono.

A 3.<sup>a</sup> da 3.<sup>a</sup> do Tom Maior, he de Semitono, e Tono:  
a 3.<sup>a</sup> da 3.<sup>a</sup> do Tom Menor, de dous Tonos.

A 3.<sup>a</sup> da 4.<sup>a</sup> do Tom Maior, he como a do proprio Tom, de dous Tonos: a 3.<sup>a</sup> da 4.<sup>a</sup> do Tom Menor tambem he como a do seu mesmo Tom, de Tono, e Semitono.

A 3.<sup>a</sup> da 5.<sup>a</sup> do Tom Maior, ou Menor, he igualmente em ambos os Tons, de dous Tonos.

A 3.<sup>a</sup> da 6.<sup>a</sup> do Tom Maior, he de Tono, e Semitono:  
a 3.<sup>a</sup> da 6.<sup>a</sup> do Tom Menor, subindo *Harmonicamente*, he da mesma sorte de Tono, e Semitono; e descendo, conforme a divisão *Arithmetica*, de dous Tonos.

A 3.<sup>a</sup> da 7.<sup>a</sup> do Tom Maior he de Semitono, e Tono:  
a 3.<sup>a</sup> da 7.<sup>a</sup> do Tom Menor, quando sobe, segundo a condição *Harmonica*, he tambem de Semitono, e Tono; e quando desce *Arithmeticamente*, de dous Tonos.

Esta notavel, e diversa *Melodia*, que produz o *Semitono Maior expresso*, ou *tacito* do 1.<sup>o</sup> para o 2.<sup>o</sup>, ou do 2.<sup>o</sup> para o 3.<sup>o</sup> *Intervallo* na formação das 3.<sup>as</sup> das Cordas dos Tons, sendo humas compostas de dous Tonos, outras de Tono, e Semitono, ficando este precisamente para se sentir total variedade em primeiro, ou segundo lugar, he toda a essencia da Musica, he quem faz os Tons Menores mais *Pætheticos*, que os Maiores.

Já que temos alcançado que o *Semitono* he tão preciso para causar tanta variedade na *Harmonia*, será muito conveniente que tambem agora explique a *derivação*, e *Etymologia* da sobredita palavra, e de outras, que tem o mesmo principio de pronúncia, porque sei não he de todos bem entendida esta materia, o que vou a escrever na Demonstração seguinte.

## DEMONSTRAÇÃO XV.

*Em que se trata da derivação, e Etymologia do Termo Semitono, e de outras palavras, que contém a Musica.*

O Termo *Semitono*, segundo D. Pedro Cerone, (\*) não se diz da palavra *Semis*, que denota metade perfeita, mas sim de *Semum*, que significa *imperfeito*; e *tono* vem de *Tonus*, que tudo junto quer dizer *imperfeito Tono*, e não meio Tono. Gladiano Patricio (†) afirma, que se chama *Semitono*, não por denotar *mediação*, mas *imperfeição*: *Ipsa voce Semi non medietatem, sed imperfectionem notantem*. Francisco de Tovar (‡) também o comprová, trazendo esta paridade: *Affim como Semivogal não se entende meia vogal, mas vogal imperfeita*. Com a mesma se explica Oroncio: (†) *Quemadmodum semivocale non quasi dimidium vocalis habentem, sed quasi imperfectum vocale*. Scipione Cerreto (¶) diz: *Di più, è stato detto Semitono, non da quella parola semis, che vuol denotare metà: ma da semum, cioè Tono imperfetto, e diminuito*. O mesmo profere Franquino. (‡) No que me parece não deve chamar-se absolutamente ao *Semitono* meio Ponto, sem o additamento de *Maior*, ou *Menor*, segundo a sua natureza, por não ser elle perfeita metade do *Tono sexquialtero*. Este considerado de 9 *Comas*, divide-se em dois *Semitonos designaos*; e em ser hum *Maior* com 5 *Comas*, e outro *Menor* com 4, he que consiste a *imperfeição* do *Semitono*, e se verifica a propriedade da palavra *Semum*, donde se deriva.

Da

(\*) Ceron. Lib. 2. Cap. 54. 54. 285.

(†) Gladian. Paris. Dodocachord. Lib. 1. Cap. 2. n. 15.

(‡) Francise de Tov. Lib. 1. Cap. 5.


(§) Orone na Margarit. Philosoph. Lib. 4. Tr. 1. Cap. 11.

(¶) Scipion. Cerret. Lib. 1. Cap. 23. folh. 46.

(‡) Franquino. Lib. 1.

Da propria palavra *Semum* vem da mesma fonte todos os seguintes Termos privativos da Musica: *Semicromatico*, *Semuditono*, *Semidiapente*, *Semidiatbesardo*, e *Semicirculo*. Pelo que respecta aos *Generos*, dizemos *Semicromatico* este, que hoje está mais em uso; e o que nos dá a entender o dito Termo, não he *nucio Chromatico*, mas sim *Chromatico imperfecto*, por ser *mixto* com o *Genero Diatonico*; e daqui nasce a propriedade da *derivação* da palavra *Semum*, que significa *imperfecto*.

Vamos ás *Especies*. Quando eu disse *Semuditono*, *Semidiapente*, e *Semidiatbesardo*, fallei segundo a verdadeira *Theorica*; não para denotar metade da 3.<sup>a</sup> *Maior*, e da 5.<sup>a</sup>, ou 4.<sup>a</sup> *Perfeitas*, mas sim para advertir que são 4.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, ou 3.<sup>a</sup> diminuidas de humna desigual quantidade; e por isso tambem propriamente são *derivadas* estes Termos da palavra *Semum*, que significa *imperfecto*.

O mesmo se verifica pelo que diz respeito ao Termo *Semicirculo*: a este *Circulo fechado*  chamão os Musicos *Tempo Perfeito*; e se he *aberto*, o qual deve ser *Theoricamente* só falto de humna 3.<sup>a</sup> parte, desta sorte *C*, lhe dão o nome de *Tempo Imperfeito*, ou de *Circulo incompleto*, ou *Semicirculo*. A dita *abertura* do *Circulo* faz evidente o seu effeito em o valor das tres primeiras *Figuras* da Musica; porque valendo v. g. a *Maxima* 12 *Compassos* no *Tempo Perfeito*, ou *Circulo inteiro*, vem a ter 8 no *Tempo Imperfeito*, ou *Circulo aberto*, que he o *Semicirculo*, vendo-se assim, que a mesma *diminuição*, ou *falta* da 3.<sup>a</sup> parte, que ha em o *Circulo*, tambem corresponde no valor desta primeira, e das outras duas *Figuras*, pois no *Circulo fechado* vale a *Maxima* 12, a *Longa* 6, e a *Breve* 3 *Compassos*; e no *Semicirculo aberto* da quantidade dita, vale 8 a *Maxima*, 4 a *Longa*, e 2 a *Breve*, que he humna 3.<sup>a</sup> parte menos de valor, assim como da *perfeição* de *Circulo*. E como no *Tempo*  
Im-

*Imperfeito* não ha falta de hum *perfeito* metade do *Perfeito*, mas sómente de hum *3.<sup>a</sup> parte*, por isso tambem se diz *Semicirculo* da palavra *Semum*, que significa *imperfeito*.

Só encontro o Termo, que se *deriva* da palavra *Semis*, ácerca do valor igualmente diminutivo das *Figuras* da Musica, quando dizemos *Semibreve*, que he hum *perfeito* metade da *Breve*. *Semaluima*, que he outra metade igual da *Minima*. *Semicolebela*, que he hum *justa* metade da *Colbela*; e *Semifusa*, que he outra metade inteira da *Fusa*. Pelo que propria, eadequadamente só se dizem estes Termos das *Figuras* da palavra *Semis*, que denota metade *perfeita*; e todos os mais vocabulos, de que affima tenho feito menção, vem da palavra *Semum*, que significa coisa *imperfeita*.

## DEMONSTRAÇÃO XVI

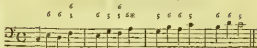
*Em que se expõem algumas excepções das primeiras Regras geraes, e dellas se fórmão outras Precettoes tambem infalliveis.*

**P**ara se aprender qualquer Instrumento, segundo a sua privativa instrução, sempre se dá principio pelos *Intervallos* das primeiras *Intoações*, isto he, fazendo-se seicente o novo Professor de todos os *Transitos*, ou *Movimentos* de 1.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup>, &c. Eu tambem neste ponto quero seguir a mesma idéa, insinuando, e mostrando as *Especies*, que hão de ser distribuidas aos ditos *Intervallos*, não só segundo as Regras, que já mostrei, mas igualmente conformes ás suas excepções, as quaes devo aqui escrever, e no decurso deste Tratado continuar.

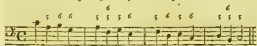
Já expuz o primeiro conhecimento das *Especies* nos *Intervallos*, e *Movimentos* de 2.<sup>a</sup> successivos na *Circulação* das *Cordas* de hum proprio *Tem* em a Demonstração XIII., que são as primeiras Regras geraes da *Harmonia*: continão  
ago-



## E X E M P L O

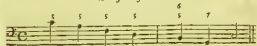
De 3.<sup>a</sup> subindo, e de 2.<sup>a</sup> descendo.

## E X E M P L O

De 3.<sup>a</sup> descendo, e de 2.<sup>a</sup> subindo.

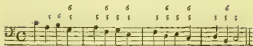
Os *Transitos* de 3.<sup>a</sup> abaixo levño ordinariamente 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>; mas quando os ditos *Movimentos* de 3.<sup>a</sup> logo subirem de 2.<sup>a</sup>, caber-lhe-hão 5.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>, se forem continuados, e a *Nota* superior, sempre 3.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup>.

## E X E M P L O

De 3.<sup>a</sup> descendo.



## E X E M P L O

De 3.<sup>a</sup> *descendo*, e de 1.<sup>a</sup> *subindo*.

De 4.<sup>a</sup> abaixo, e 3.<sup>a</sup> affima.

Tambem he o mesmo 4.<sup>o</sup> á parte inferior, e 3.<sup>o</sup> á superior,  
do que 5.<sup>o</sup> affima, e 6.<sup>o</sup> abaixo.

Os *Signos*, que propriamente não tiverem 5.<sup>a</sup> *Perfeita*, devem-se algumas vezes acompanhar com 6.<sup>a</sup>, quando a 5.<sup>a</sup> *Falsa* não poder ficar preparada, ou para melhor *Harmonia*.

Os *Movimentos* de 5.<sup>a</sup> affima, e 4.<sup>a</sup> abaixo seguidos, levão 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup> e 8.<sup>a</sup> As mesmas *Especies* podem ter, se forem continuados, os saltos de 5.<sup>a</sup> á parte inferior, e 4.<sup>a</sup> á superior.

### EXEMPLOS

De 5.<sup>a</sup> affima, e 4.<sup>a</sup> abaixo.

O mesmo he 5.<sup>o</sup> á parte superior, e 4.<sup>o</sup> á inferior, do  
que 4.<sup>o</sup> abaixo, e 5.<sup>o</sup> affima.

De 5.<sup>a</sup> abaixo, e 4.<sup>a</sup> affima.

The first musical example consists of two staves. The upper staff is in C major, starting on middle C (C4) and moving up stepwise to G4. The lower staff is in C major, starting on C3 and moving up stepwise to G3. Above the notes are interval markings: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. The text between the staves reads: "Tambem he o mesmo 5.<sup>a</sup> á parte inferior, e 4.<sup>a</sup> á superior, do que 4.<sup>a</sup> affima, e 5.<sup>a</sup> abaixo."

Os *Transitos* de 6.<sup>a</sup> affima, e 5.<sup>a</sup> abaixo continuados, levão todos 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>. Este acompanhamento tambem pertence aos *Intervallas* de 3.<sup>a</sup> á parte inferior, e 4.<sup>a</sup> á superior seguidamente; porque o salto de 6.<sup>a</sup> subindo, he como o de 3.<sup>a</sup> descendo, e o de 5.<sup>a</sup> descendo, como o de 4.<sup>a</sup> subindo. O 1.<sup>o</sup> Exemplo, que se segue, he como o 1.<sup>o</sup>, e o 2.<sup>o</sup> como o 1.<sup>o</sup>.

## E X E M P L O S

De 6.<sup>a</sup> affima, e 5.<sup>a</sup> abaixo.

The second musical example consists of two staves. The upper staff is in C major, starting on middle C (C4) and moving up stepwise to G4. The lower staff is in C major, starting on C3 and moving up stepwise to G3. Above the notes are interval markings: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. The text between the staves reads: "O mesmo he 6.<sup>a</sup> á parte superior, e 5.<sup>a</sup> á inferior, do que 3.<sup>a</sup> abaixo, e 4.<sup>a</sup> affima."

Os saltos de 7.<sup>a</sup> á parte superior, e de 6.<sup>a</sup> á inferior, ainda que sejam continuados, hão de se regular pelas primeiras Regras geraes do Tom. O mesmo se observe com os Transitos de 7.<sup>a</sup> á parte inferior, e de 6.<sup>a</sup> á superior, não se lhes assignando *Especies* alheias do proprio Tom.

# EXEMPLOS

De 7.<sup>a</sup> *affima*, e 6.<sup>a</sup> *abaixo*.

1 6 6 5 4 6 5 6 5 5

O mesmo he 7.<sup>a</sup> á parte superior, e 6.<sup>a</sup> á inferior, do que 2.<sup>a</sup> abaixo, e 3.<sup>a</sup> *affima*.

De 7.<sup>a</sup> *abaixo*, e 6.<sup>a</sup> *affima*.

6 5 4 3 2 1 2 3 4 5

Tambem he o mesmo 7.<sup>a</sup> á parte inferior, e 6.<sup>a</sup> á superior, do que 2.<sup>a</sup> *affima*, e 3.<sup>a</sup> abaixo.

Estes Intervallos, que tenho mostrado, são aquelles Transitos, ou Movimentos, que se podem fazer no progresso das

das precisas *Cordas* de qualquer *Tom*: alli se vem assignadas as suas *Especies* competentes, as quaes formão doutrinas geraes infalliveis, em quanto dentro do proprio *Tom*; porém apontando-se outra *Harmonia*, que seja *alheia* delle, então nesse caso haverá *Mudança de Tom*, segundo as Regras certas, que a seu tempo mostrarei para o verdadeiro conhecimento das *Modulações* de hums para outros *Toms*.

## DEMONSTRAÇÃO XVII.

*Em que se trata de alguns Termos facultativos da Musica, das Especies fallas postas em Ligadura, e das suas precisas condições.*

O Presente Assumppto, a que dou principio, he summamente necessario ao scientifico Instrumentista; porque elle posto ao *Grave*, não só ha de Acompanhar qualquer papel de Musica *solta*, segundo as Regras vulgares, que comprehendem as *Especies Consonantes*, mas tambem entender-se com as *Dissonantes*, ou *Fallas*, assignaladas com os numeros *Aritmeticos*, e com as *Partituras* de Musica *Ligada*: além de que, está igualmente exposto a *Tanger* muitas vezes de sua propria idéa, ou *Fantasia*; e para tudo isto carece de huma bem completa intelligencia das *Fallas*, ou *Dissonantes* postas em *Ligadura*, e dos seus regulares Preccitos.

Tratarei este ponto com toda a clareza, e formalidade, da mesma sorte, que se estivera só escrevendo privativamente de *Contraponto*, ou *Composição*. O *Tocar*, ou *Acompanhar* scientifico no sobredito Instrumento, não he outra coisa mais do que hum *Compôr* de repente; e quanto o apressado *Compasso* dá menos demora para vagarosos Discursos, tanto mais perspicaz, e prompto se deve estar na penetração de todas as Doutrinas, e Regras das *Per-*  
*feci-*

feitas, ou Imperfeitas *Ligaduras*. Serei nesta materia alguma cousa extenso. Tudo julgo preciso. O muito que ha neste particular digno de notar-se, não se póde dizer em pouco tempo.

A Harmonia da Musica não só he composta de *Especies Consonantes*, mas tambem das que são *Dissonantes*, ou *Falsas*, as quaes se introduzem com tal arte, que fazem a dita Musica muito mais sonora, e agradável.

O vocabulo *Especies* significa na *Composição* da Musica hum *aggregado* de *Intervallos Harmonicos*.

*Consonancia*, segundo Boecio (\*) he huma razão de números em *Agudo*, e *Grave*; he huma proportional mistura de *Son Grave*, e *Agudo*, que suavemente chega aos nossos ouvidos, e os satisfaz com agrado, porque em huma só *Voz* não póde haver *Consonancia*: ella quer dizer *suauidade*, ou *suave concordia*. O mesmo interpreta *Possévin* (†) na sua *Bibliotheca Selecta* sobre *Euclides*.

*Dissonancia*, conforme o mesmo Boecio ib., he hum duro, e feio golpe, ou aspero encontro de dois *Sons* contrarios, que desabridamente offendem o ouvido por causa da desproporção, que se acha entre elles. Entende-se tambem por esta palavra tudo o que não soa bem, tudo o que estremece, e espanta ao sentido de ouvir.

O nome *Falsa*, com que se appellidão as *Especies Dissonantes* postas em *Ligadura*, tornou-se do verbo *Falso*, que significa enganar, e por isso as ditas *Especies* com disfarce, ou cautela se introduzem na Musica com muita differença das *Consonantes*, isto he, preparando antes o ouvido com a *Prevenção*, para logo sentir levemente a *Falsa* atada (como delinquente para com o mesmo ouvido) na *Ligadura*, desculpando-se immediatamente em *Especie Imperfeita*, a fim de

(\*) Boec. Lib. 1. Cap. 3. de Mus.

(†) Possévin. Biblioth. Select. Lib. 5. pag. 265. feb. Eucl.

de causar maior delcrite, e refareir o damno, que já se principiava a escutar; seguindo-se depois deste chamado engano, grandissimo contentamento na potencia auditiva, pela notavel variedade, que as *Especies Falsas* produzem na *Harmonia da Composição*.

O Termo *Ligadura* tem na Musica dous significados; hum, em quanto ao valor das *Figuras*, que se chama *Ligadura voluntaria*; outro, em quanto á denotação das *Especies Falsas*, e então se appellida *Ligadura precisa*. Desta he que tenho de tratar com particularidade.

A palavra *Ligadura* di-<sup>se</sup> do verbo *Ligo*, que significa *atar*, ou *Ligar*, e por isso dizemos propriamente *Ligar*, quando-se *ata* na *Ligadura* a *Especie Falsa*; e *Desligar*, quando *Desculpa*, ou *Resolve* na *Imperfeita*.

A *Ligadura*, em quanto ás *Especies*, he usar das *Falsas* nas partes mais principaes do *Compasso*, por excepção daquella Regra essencial, que tem a Musica, de que todo o *Movimento do Compasso* ha de ser em *Especie Consonante*, quando não for *Ligadura*.

De dous modos approva a Arte o uso das *Especies Dissonantes*: hum, passando com presteza por ellas, no que não se sente o seu natural effeito; e o outro, quando são postas em *Ligadura*, e então mostram, e se conhece a sua *Dissonancia*, ou falsidade.

Quando a *Dissonante* corre velozmente na *Harmonia*, não he dada no *bater* de cada parte do *Compasso*, mas sim nas partes entremedias das melmas partes, e isto he a que chamamos passar hum *Nota má* por outra *boa*, encubrendo as *Dissonantes* á sombra das *Consonantes*; ou por modo de *gloza*, que he tambem metter naquella conta humas duas, ou mais *Figuras*, que suppõe humas só *Consonante*.

Quando a *Falsa* he posta em *Ligadura*, então com ella se occupa a parte mais principal do *Compasso*; porém

he collocada com tal artifício pela mesma Arte , na *Prevenção* do proprio lugar antecedente á *parte* principal, em que *Liga* a dita *Falsa* , e na *Desculpa* , que dá na *parte* logo immediata , passando a *Especie Imperfeita* , que sendo fóra de *Ligadura Dissonante* , e nella *Falsa* , com a *Prevenção* , que faz , com o *padecer Ligada* , e com a *Desculpa* , que immediatamente sórma , he hum dos maiores ornamentos da *Harmonia* , em que a mesma Arte mais se esmerou.

Para formar *Ligadura* , são precisas sómente duas *Partes* ; huma com que se occupe o extremo *Grave* da *Dissonancia* , e outra o *Agudo*. Todas as mais *Especies* serão de *Acompanhamento* , e não essenciaes á *Ligadura*.

Humas vezes he a *Parte* do extremo *Grave* a que *Liga* , e *padecer* , fazendo-a *padecer* a do extremo *Agudo* ; e outras , sendo a *Parte* alta a que *padecer Ligada* , e a mais baixa , a que faz *padecer*.

Humas *Ligaduras* são com o *Baixo* , e outras entre as *Partes particulares*. As *Ligaduras* , que se fazem com o *Baixo* , são quando elle *padecer* , ou quando faz *padecer* a outra *Parte*. A *Parte* , que *padecer* , he a *Ligada* , e a que faz *padecer* , a que lhe dá o *encontro* , e que a *opprime* , isto he , aquella , com quem se sórma a *Dissonancia*.

Alguns Práticos menos antigos , que collocavão a 4.<sup>a</sup> *Perfeita* na *Classe* das *Especies Dissonantes* , querem que se-  
 jão só quatro , ou cinco as *Falsas* , em que se podem fazer *Ligaduras* , as quacs dizião ter a 2.<sup>a</sup> , 4.<sup>a</sup> , 5.<sup>a</sup> *Dóminuta* , 7.<sup>a</sup> , e 9.<sup>a</sup> ; porque tambem advertem que a da 9.<sup>a</sup> não se ha de entender rigorosamente *Ligadura* para com o *Acompanhamento*.

Porém en differa acerca do geral assumpto das *Ligaduras* , que , segundo a *Praxe* moderna , lhe deviamos dar esta regular distribuição , dizendo que ha *Ligadura Perfeita* ,



e *Ligadura Imperfeita*. A *Perfeita* he quando sobre a mesma *Parte*, com quem *Liga* huma *Voz*, tambem *Desculpa* como a 7.<sup>a</sup>, *resolvendo* em 6.<sup>a</sup>, ou a 2.<sup>a</sup> *inferior* em 3.<sup>a</sup>, sem se mover a dita *Parte*, que faz *padeecer* a *Falsa*. A *Ligadura Imperfeita* he, quando ao tempo de *Desligar* movem ambas as *Partes*, como succede v. g. com a 5.<sup>a</sup> *Diminuta* *Desculpando* em 3.<sup>a</sup>, ou com a chamada 9.<sup>a</sup> *Superior*, quando esta *partes* *Desliga* em 6.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup>, ou 10.<sup>a</sup> do *Baixo*, ao mesmo tempo que rigorosamente *resolve* em 3.<sup>a</sup> da *Parte particular*, com quem faz *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> *inferior*.

As *Ligaduras Perfeitas* só se hão de formar de 2.<sup>a</sup>, ou 9.<sup>a</sup> *inferiores*, e de 7.<sup>a</sup> *superior*; mas as *Imperfeitas* podem absolutamente fazer-se com as mesmas *Especies* sobreditas, e com todas as mais *Falsas*.

Mais clara. Os *Professores* modernos *Ligam* com *Perfeição*, ou *Imperfeição* as que se seguem. A 2.<sup>a</sup>, ou 9.<sup>a</sup> *inferiores*. A 4.<sup>a</sup> *Diminuta*, e a *Superfina*. A 5.<sup>a</sup> *Falsa*, e a *excessiva*. A 7.<sup>a</sup>, e a 9.<sup>a</sup>, ou 2.<sup>a</sup> *Superiores*: de sorte, que serão *Ligaduras Perfeitas*, quando a *Parte*, que fizer *padeecer* a *Falsa*, for capaz de receber toda a *Ligadura*, isto he, de *Preparar*, *Ligar*, e *Desculpar* com ella, ou ao menos as duas ultimas circumstancias, sem que tenha necessidade de mover; e serão *Ligaduras Imperfeitas*, quando não cumprirem as ditas condições.

Tem a *Ligadura* tres *partes*, ou *condições* essenciaes; que são, *Preparar*, *Ligar*, e *Desculpar*. A *Preparação* pôde-se fazer em *Especie Consonante Perfeita*, ou *Imperfeita*, e tambem na mesma *Dissonante*, que ha de ser *Ligada*, ou em outra qualquer. A *Ligadura*, ou *Nota*, que se *Liga*, he em *Especie Falsa*, e a *Desculpa* em *Imperfeita*, ou tambem *Dissonante*, ou *Perfeita*, quando he para *Prevenir*, e continuar outras *Ligaduras*, tendo obrigação de descer a ultima *Falsa* a *Especie Imperfeita*, como rigorosamente lhe he dado.

A

A *Preparação*, ou *Prevenção* ha de ser de mais, ou menos, ou igual valor, que a *Ligadura*. Esta não excede ordinariamente huma *parte* do *Compasso*, e a *Desculpa* pôde também ter igual, ou menor, ou maior demora do que a *Figura Ligada*.

Quando se *Preparar*, ou *Prevenir* na *Dissonante*, principalmente sendo a propria, em que se *Liga*, não deve exceder a *Prevenção* huma *parte* do *Compasso*, por não estar muito tempo na *Falsa*, isto he, antes da *Ligadura*, e na mesma *Ligadura*.

O modo ordinario da *Ligadura* he *Preparar* em huma das *partes* menos principaes do *Compasso*, *Ligar* na *parte* mais principal d'elle, que he na primeira do *chão*, ou do *ar*, e *Desculpar* logo na outra menos principal. Isto se entende no *Tempo Quaternario*. No *Binario* *prevem* na *parte* do *ar* de hum *Compasso*, dá a *Falsa* na do *chão* de outro, e *Desculpa* na do *ar* do mesmo. Nos *Ternarios* *prepara* no *ar*, dá a *Falsa* no *chão*; e humas vezes *resolve* na segunda, outras na terceira *parte* do proprio *Compasso*, conforme o vagar, ou accleração do *Tempo* na idéa do *Compositor*, pois este ponto está hoje a seu arbitrio, o que não havia ser assim, porque a *Dissonante* não deve exceder em valor, nem a *Prevenção*, nem a *Desculpa*.

*Preparar* he ficar o mesmo Dedo, que servio a outra *Especie* na *Postura* antecedente, para se repetir na *Falsa* da *Ligadura*, e a esta segunda *acção* he ao que se chama *Ligar*. A *Desculpa*, *Sabida*, ou *Desempenho*, que tudo he hum, consiste em deixar logo o proprio, ou outro Dedo hum *Tão*, ou *Semitão*, segundo a *Especie Maior*, ou *Menor*, em que se deve *resolver*.

Quando a *Falsa* he executada na extremidade superior da Mão direita, ha de precisa, e rigorosamente deixar o mesmo Dedo para dar a *resolução*; porém se a *Falsa* for

*esberta*, isto he, dada com outros Dedos, poderá então aquelle, que lhe ficar mais cómodo, tomar a causa por sua, e *Desculpar* a dita *Falsa*.

O *Preparar*, e *Ligar* compete infallivelmente ao mesmo Dedo. O *Desligar* pôde ser com outro, segundo as condições sobreditas. A *Desculpa* de hum ha de servir de *Preparação* de outra *Ligadura*, quando ellas forem continuadas.

Em summa. Tudo que pertence á *Prevenção* da *Ligadura* se reduz a tres differenças. A primeira he, que pôde *Preparar* em *Especie Consonante*. A segunda, na propria *Falsa*, em que ha de *Ligar*. A terceira, em poder *Prevenir* em outra differente daquella. Em menos palavras: será a *Prevenção* absolutamente em qualquer *Especie Consonante*, ou *Dissonante*.

A *Prevenção* pôde-se fazer em igual, maior, ou menor valor da *Figura Ligada*. A *Ligadura* ha de valer, ou suppôr-se (quando for *glosa*) a parte mais principal do *Compasso* do *chão*, ou do *ar*; e nos *Tempos Ternarios* deve a *Falsa* demorar-se as duas partes do *chão*, se o *Compasso* for *Allegro*, ou hum só se for *Adagio*, isto he, o melhor; porém absolutamente he permittido nos *Compassos Ternarios* deter-se mais, ou ter menos demora a *Falsa*, com tanto que *Desculpe* dentro do mesmo *Compasso*.

Ainda que se *golpeem* as *Figuras* da *Prevenção*, e *Ligadura*, sempre se suppõe *Ligadas*.

O *Desligar*, *Desculpar*, ou *Resolver* da *Ligadura*, ha de ser na parte menos principal do *Compasso*, isto he, na 2.<sup>a</sup>, ou 4.<sup>a</sup> parte do *Tempo Quaternario*; na 2.<sup>a</sup>, ou 3.<sup>a</sup> do *Ternario*; e em o *Binario*, he a parte do *ar* a menos principal.

A *resolução*, ou *saída* dá-se rigorosamente *descendo gradatim* em *Especie Imperfeita*; porém tambem pôde-se  
*sal-*

*saltar* (por *glosa*) da *Falsa*, para *Desligar*, com tanto que seja dentro no tempo, que he dado á *Diffiancia*, porque assim *salta* antes de tocar a *parte*, que se requer para o *Desempenho*, mas não quando ha de *resolver*, ainda que seja a *Especie Imperfeita*, pois esta para a *Desculpa* só he a mais propinqua inferior de *grada*.

## DEMONSTRAÇÃO XVIII

*Em que se prosegue o mesmo assumpto.*

**E**U bem sei que alguns Práticos modernos entendem, que todas as *Ligaduras* se fazem com o *Baixo*; porém certamente com elle são as menos.

Elles denominão as *Ligaduras* por este modo: *Ligadura* de 2.<sup>a</sup>, de 4.<sup>a</sup>, de 5.<sup>a</sup> *Falsa*, de 5.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>, de 7.<sup>a</sup>, de 9.<sup>a</sup> sem mais algum additamento, porque considerão estas *Ligaduras* com o *Baixo*, e por isso se persuadem que com elle se fazem, ou que he preciso para todas.

O *Baixo* só he essencial nas *Ligaduras* de 2.<sup>a</sup>, ou 9.<sup>a</sup> inferiores, ou na superior de 7.<sup>a</sup>. Em todas as mais he méro Acompanhamento, das que se fórmão de 2.<sup>a</sup> inferior entre as *Partes particulares*, ou de 7.<sup>a</sup> entre as mesmas *Partes*; e por isso humas vezes acompanha em 4.<sup>a</sup>, ou em 5.<sup>a</sup>, e outras em 9.<sup>a</sup> a *Parte Ligada* em 2.<sup>a</sup> inferior, da que *padece* entre as ditas *Partes*, e não porque sejam rigorosas *Ligaduras* com elle, ainda que na *Prática* se appellidem materialmente a seu respeito. Isto que digo he a *verdade da Musica*, e a sua propria intelligencia.

Tanto com o *Baixo*, como entre as *Partes particulares*, só as *Ligaduras* de 2.<sup>a</sup> inferior, e a de 7.<sup>a</sup> são as que se podem fazer rigorosamente, segundo as proprias *Leis*, ou *condições* da *Perfeita Ligadura*. Todas as mais serão *Imperfeitas*, porque hão de mover ambas as *Partes* ao tem-

po da *Descença*; e ainda que a estas sobreditas *Ligaduras* pôde succeder o mesmo, com tudo, ellas tem a possibilidade de poderem *Desligar* sem mover a *Parte*, com quem *padecem*, como já disse na Demonstração precedente; razão, por que só as duas *Especies* 7.<sup>a</sup>, e a 2.<sup>a</sup> inferior são as que contraem *Ligaduras Perfeitas* rigorosamente, em as quaes, sendo com o Baixo, elle faz *padecer* na de 7.<sup>a</sup>, e *padece* na de 2.<sup>a</sup> inferior, ainda que as *Partes* sejam unicamente duas, por serem ellas *Pulsas* só as capazes de *Ligadura Perfeita*, sem carecerem de outras *Especies*, que as acompanhem; e sendo as ditas *Pulsas* entre as *Partes particulares*, nem o Baixo *padece*, nem faz *padecer* alguma daquellas *Especies*, porque elle não he então mais que hum *meio Acompanhamento*, ou *Parte supernumeraria*, como lhe chama o douto Paulo Nazarre. (\*)

Huma cousa he receber o Baixo as *Ligaduras*, outra fazer o mesmo Baixo *Ligadura*. Em as que são entre as *Partes particulares*, he só *Parte* de Acompanhamento, assim como tambem quando elle *Liga* de 9.<sup>a</sup>, ou 2.<sup>a</sup> inferiores, todas as mais *Especies* o são, e não totalmente essenciaes á *Ligadura*.

Sendo as duas *Especies* 2.<sup>a</sup> inferior, e a 7.<sup>a</sup> unicamente aquellas, em que se podem fazer *Ligaduras Perfeitas*, só se distingue a de 7.<sup>a</sup> da de 2.<sup>a</sup> inferior em ser a *Parte* de cima a que *Liga* na de 7.<sup>a</sup>, ou a *Parte inferior* na de 2.<sup>a</sup>; e se transportarmos a de 2.<sup>a</sup> 8.<sup>a</sup> acima, se converterá na de 7.<sup>a</sup>; e se está 8.<sup>a</sup> abaixo, na de 2.<sup>a</sup> inferior, servindo sempre as mesmas *Partes particulares* de Acompanhamento igualmente a ambas as *Ligaduras*, nestes ditos *Transportes*.

As *Ligaduras* de 7.<sup>a</sup> trocã-se nas de 2.<sup>a</sup> inferior, não só

(\*) Paul. Nazarr. Eschsch. Mus. Lib. 1. Cap. 17. folh. 117.

são em quanto ás *Especies*, mas também em quanto ao lugar. A *Ligadura* de 7.<sup>a</sup> faz-se no extremo *Agudo*, sendo o *Grave* della quem faz *padeecer* a *Parte*, que *Liga*. A de 2.<sup>a</sup> *inferior* muda-se em tudo. O extremo *Grave* he onde *padece* a *Parte Ligada*, occupando o *Agudo* a *Parte*, que faz *padeecer*. A 7.<sup>a</sup> he a maior *Distancia*, que ha dentro de huma 8.<sup>a</sup>, e inclue outras muitas *Especies*. A 2.<sup>a</sup> o menor *Intervallo*, e não contém outra alguma *Especie*. Todas estas circumstancias são encontradas, ou ás avéllas.

Vejamos o que digo posto em *Prática*. A *Ligadura* de 7.<sup>a</sup>, se se *trocarem* os mesmos *pontos* da *Voz* de cima para baixo, e os de baixo para cima, *converter-se-ha* na de 2.<sup>a</sup> *inferior* na *Parte* do *Acompanhamento*, servindo-lhe de *abono* a 4.<sup>a</sup>, como se mostra huma, e outra cousa nos seguintes

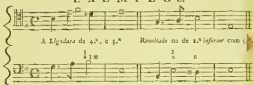
E X E M P L O S.

A *Ligadura* de 7.<sup>a</sup>,      *Convertida* na de 2.<sup>a</sup> *inferior* com 4.<sup>a</sup>

7 6      4 3 2 1

Tambem se á *Ligadura* da 4.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup> se *revoltarem* os proprios *Signos* da *Voz* *Aguda* para a *Grave*, e os da *Grave* para a *Aguda*, *transformar-se-ha* na de 2.<sup>a</sup> *inferior* na *Parte* do *Baixo*, *Acompanhada* com a 5.<sup>a</sup>, como se segue.

## E X E M P L O S.



Em fim. O invento da *Ligadura de 2.ª inferior* na *Parte do Baixo*, segundo o que me parece, foi para se evitarem muitas vezes duas 5.ª em *Harmonia*, como v. g. passando da 4.ª para a 5.ª do *Tom*, o que se infere de ser a *Postura* de 2.ª, 4.ª *Superflua*, e 6.ª da sobredita *Ligadura* as mesmas *Especies*, como se a 4.ª do *Tom* fuisse logo para a 5.ª. Tambem agora ao contrario. A invenção da *Ligadura de 7.ª* he para se poderem dar as duas 5.ª em outras tantas *Notas gradatias* subindo, como se entende v. g. cabendo á 2.ª do *Tom* 7.ª, a qual se *Acompanha* com 5.ª, e esta com a da outra *Nota* antecedente são duas 5.ª em *Harmonia*; e assim ficão demonstradas as combinações da 2.ª inferior, e da 7.ª.

## D E M O N S T R A Ç Ã O XIX

*Em que se declara a propria intelligencia da Ligadura de 2.ª, ou 9.ª inferiores; e em que se distingue a chamada Ligadura da 9.ª, ou 2.ª superiores.*

JÁ tenho exposto que as *Perfeitas Ligaduras* não são mais do que duas rigorosamente. A de 2.ª inferior, e a de 7.ª Superior, ou feitas com o *Baixo*, ou entre as *Partes particulares*. Porém como na *Prática* se denominão todas

das, attendendo só á materialidade do *Acompanhamento*, ser-me-hia preciso explicar com precisíssimas precauções esta materia, não deixando de propôr a sua verdadeira intelligencia, a qual he em parte muito diversa da mesma *Prática*.

A *Especie* 2.<sup>a</sup> *superior*, ou *inferior*, e a 9.<sup>a</sup> tem muito especial declaração para o adequado uso das *Ligaduras* destas *Especies*, e para se saber como devem ser propriamente nomeadas. Huma coisa he *Ligadura* de 2.<sup>a</sup>, ou 9.<sup>a</sup> *inferiores*, outra *Ligadura* da 9.<sup>a</sup>, ou 2.<sup>a</sup> *superiores*.

Huma coisa he estar o *Baixo Ligado* em 2.<sup>a</sup>, ou 9.<sup>a</sup> *inferiores* da *Parte*, que o *opprime*, e outra *padece* a *Parte* de cima *Ligada* em 9.<sup>a</sup>, ou 2.<sup>a</sup> *superior* do *Acompanhamento*. A 2.<sup>a</sup> *superior*, e a 9.<sup>a</sup> *Ligadas* *padecem*; *soltas*, *fazem padece*. Ha *Ligadura* de 2.<sup>a</sup>, ou 9.<sup>a</sup> *inferiores*, quando o *Baixo Liga*, e então *conta-se* da *Figura*, que *faz padece* a *Parte inferior Ligada*; e ha *Ligadura* da 9.<sup>a</sup>, ou 2.<sup>a</sup> *superiores*, quando he a *Parte* de cima a que *padece*; e então, ainda que os *Práticos contém* a 9.<sup>a</sup> a respeito do *Acompanhamento*, este he o que propriamente *está* em 9.<sup>a</sup> da *Parte superior Ligada*, a qual faz huma *Ligadura Perfeita* de 2.<sup>a</sup> entre as *Partes particulares*, no que deve guardar-se esta bem precisa distincção no privativo modo de as collocar, attender, e distinguir. A *Ligadura* da 9.<sup>a</sup> *inferior* póde chamar-se de 2.<sup>a</sup>, assim como se appellidão todas as *Especies compostas* com os nomes das suas *simples*; porém a que for com precisão 2.<sup>a</sup> *inferior*, não se ha de nomear que he da 9.<sup>a</sup>. Da mesma fórma toda a *Ligadura* da 9.<sup>a</sup> *superior* póde dizer-se de 2.<sup>a</sup>; a esta não se deve appellidar impropriamente, que he de 9.<sup>a</sup>, porque ás *Especies simples* não se hão de dar os nomes das suas *compostas*.

Mais claro. Todas as *Especies Compostas*, De *Compostas*, Tri-*Compostas*, &c., podem appellidar-se na *Praxe* com os nomes das *simples*, como assim: á *dezena* podemos



chamar 3.<sup>a</sup> ; á *onzena* 4.<sup>a</sup> ; á *dozena* 5.<sup>a</sup> , &c. , mas não se ha de dizer á 5.<sup>a</sup> *dozena* , nem á 4.<sup>a</sup> *onzena* , ou á 3.<sup>a</sup> *dozena* , &c. , e por isso á *Especie* 9.<sup>a</sup> *inferior* pôde-se chamar , e tratar como 1.<sup>a</sup> , por ser esta a sua *raiz* ; e á 2.<sup>a</sup> *superior* não se deve dar o nome de 9.<sup>a</sup> pelas razões já ditas : no que se vê , que huma coisa he fazer o *Baixo Ligadura* de 2.<sup>a</sup> , ou 9.<sup>a</sup> *inferiores* , e outra muito distincta , *Ligar a Parte* de cima a 9.<sup>a</sup> , ou 2.<sup>a</sup> *superiores*. Em summa. Toda a *Ligadura* , que for de 9.<sup>a</sup> *inferior* , ou *superior* , pôde-se sem incoherencia denominar de 1.<sup>a</sup> ; porém as *Ligaduras* , que forem proprias de 2.<sup>a</sup> *superior* , ou *inferior* , não se diga que são de 9.<sup>a</sup> , mas sim de 2.<sup>a</sup> *inferior* , ou *superior* , segundo ellas forem rigorosamente.

Do que se infere , que ha a *Ligadura* chamada da 9.<sup>a</sup> pela parte *superior* , quando a *Parte particular Liga* de 2.<sup>a</sup> *inferior* com a que está em 3.<sup>a</sup> do *Acompanhamento* , e então elle deve *cantar* a 9.<sup>a</sup> precisamente a respeito da *Parte Ligada* ; e ha a *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> , ou 9.<sup>a</sup> pela parte *inferior* , quando o *Baixo Liga* , e então elle *conta* a dita 9.<sup>a</sup> , qn 2.<sup>a</sup> acerca da *Parte* , com quem *padeca*. As *Ligaduras* de 2.<sup>a</sup> *inferior* , ou com o *Baixo* , ou entre as *Partes particulares* , portão-se , e *contão* se ás avéllas daquella ordem , que guardão as de 7.<sup>a</sup> ; ou entre as mesmas *Partes* , ou com o *Baixo*.

A *Ligadura* propria da 9.<sup>a</sup> *inferior* , que o *Baixo Liga* , chamão os Práticos de 2.<sup>a</sup> , só lhe falta o additamento de *inferior* ; e á *Ligadura superior* , em que o *Baixo* *acompanha* em 9.<sup>a</sup> , dão o mesmo nome da dita *Especie* , sendo verdadeiramente huma *Perfeita Ligadura* de 2.<sup>a</sup> *inferior* entre as *Partes particulares* , e então se deve dizer que o *Baixo* lhe faz o *Acompanhamento* em 9.<sup>a</sup>.

Eu vejo dar a mesma intelligencia ao sapientíssimo *Nazarre* , (\*) tanto na *denominação* da *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> ,

(\*) *Nazarre. Elucid. Mus. 2. Part. Lib. 1. Cap. 16. folh. 122.*

ou 9.<sup>a</sup> inferiores, como na chamada *Ligadura* da 9.<sup>a</sup> superior, e no privativo modo de se contarem estas *Especies* da parte superior para a inferior. Elle diz: Quando o Baixo se põe em 9.<sup>a</sup>, se achão tres Vozes em *Especies* Disonantes: o Tiple, que faz padecer ao Contralto em 2.<sup>a</sup>, o Contralto, que liga nella, e o Baixo, que Acompanha com a 9.<sup>a</sup> á que liga. Isto mesmo denottra em Prática; no que se vê, que o Tiple, fazendo padecer o Contralto em 2.<sup>a</sup>, e o Contralto, Ligando na mesma, he o dito Contralto sem dúvida quem Liga em 2.<sup>a</sup> inferior do Tiple, que o faz padecer; e se o Baixo acompanha com a 9.<sup>a</sup> a Figura Ligada do Contralto, que está em 2.<sup>a</sup> inferior do Tiple, tambem conta a dita 9.<sup>a</sup> de cima para baixo, como eu digo, que só assim se hão de contar todas as *Ligaduras* de 9.<sup>a</sup>, ou 2.<sup>a</sup> inferiores, que faz o Baixo Ligado, e da mesma sorte, quando cõo servir de Acompanhamento a qualquer *Ligadura*, que seja entre as *Partes particulares*.

Mais. O mesmo Author (\*) diz assim: Tambem pôde succeder em huma Postura a tres haver *Especie* Perfeita, e não Imperfeita, como Ligando o Baixo em 2.<sup>a</sup> de huma Voz, acompanhar a *Ligadura* outra com 5.<sup>a</sup>. Logo se o Baixo Liga em 2.<sup>a</sup> de outra Voz, esta 2.<sup>a</sup>, que o Baixo Liga, he 2.<sup>a</sup> inferior daquella Parte, que o faz padecer, por ser o Baixo Ligado o que padeca indubitavelmente.

E porque a presente materia não pareça Paradoxa, não obstante proceder com a mais propria explicação a respeito do modo de se contarem as *Especies* 2.<sup>a</sup>, ou 9.<sup>a</sup> superiores, ou inferiores, devo mostrar, que em quanto a esta intelligencia, he *Praxe* verdadeira da mesma Musica, e dos melhores Authores. Ea o provo.

O Doutíssimo Nazzari (†) declara, ainda que com

M ii

dis-

(\*) Nazzari. 2. Part. Lib. 1. Cap. 1. folh. 164.

(†) Nazzari. 2. Part. Lib. 2. Cap. 2. folh. 184.

differentes termos, a propria Doutrina, em que me fundo para explicar-me, segundo a minha idéa. Ha na Musica dous modos de contar as *Especies*, hum em o Contraponto sobre Baixo, outro em o sobre Tiple. Neste conta-se da parte de cima para a inferior, naquella da parte de baixo para a superior. Ouçamos isto melmo ao dito Author: *Em o Contraponto sobre Baixo he o Tiple quem fôrma com elle diversidade de Consonancias, contando as Especies da parte inferior para cima; e em Contraponto sobre Tiple, he o Baixo quem com elle fôrma Consonancias diversas, contando de cima para a parte inferior.*

Esta Doutrina he infallivel, porque todas as *Especies*, assim Consonantes, como Dissonantes, se trocáo do Contraponto sobre Baixo ao sobre Tiple, desta sorte. Troca-se a 8.<sup>a</sup> em Unissono, a 7.<sup>a</sup> em 2.<sup>a</sup> inferior, a 6.<sup>a</sup> em 3.<sup>a</sup>, a 5.<sup>a</sup> Perfeita em 4.<sup>a</sup> da mesma qualidade, a 4.<sup>a</sup> Superflua em 5.<sup>a</sup> Diminuta, a 4.<sup>a</sup> Perfeita em 5.<sup>a</sup> justa, a 3.<sup>a</sup> em 6.<sup>a</sup>, e a 2.<sup>a</sup> superior em 9.<sup>a</sup>.

O proprio Author (\*) ensina expressamente como se devem contar as *Especies* de cima para baixo, dizendo: *De C. he a sua 8.<sup>a</sup> tambem C., a 5.<sup>a</sup> F., a 6.<sup>a</sup> E., a 3.<sup>a</sup> A., &c.*

A folhas 196 diz: *Que em o Contraponto sobre Baixo são proprias as Ligaduras de 7.<sup>a</sup>; e no sobre Tiple as de 2.<sup>a</sup>. Logo se a Ligadura de 2.<sup>a</sup> inferior he adequada naquella Contraponto pelo modo privativo de contar alli as Especies de cima para baixo, bem digo eu, que em toda a Composição, em que se fizer a dita Ligadura, ou sendo o Baixo o que Ligue, ou entre as Partes particulares, ha de precisamente ter esta intelligencia, e se deve da mesma sorte contar a 2.<sup>a</sup> inferior Ligada a respeito da Parte, que a faz padecer.*

A

(\*) *Manier. 2. Part. Lib. 2.<sup>a</sup> Cap. 3. folh. 190., e folh. 196.*

A folhas 401 (\*) nomea a tal *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> inferior com a propria intelligencia, que deve ter, e en tambem lhe dou, dizendo: *A (Ligadura) de 2.<sup>a</sup> por baixo sempre ha de ser Ligadura Perfeita*. E a folhas 425 (†) acaba de confirmar o mesmo. Elle profere: *Da Ligadura de 2.<sup>a</sup>, que sempre he por baixo, ainda que donde deve destligar he na 3.<sup>a</sup>, pôde porém haver gloria em a Voz, que a faz padecer; e por esta causa pôde ser em 6.<sup>a</sup>, e de vezes em 5.<sup>a</sup>, em 4.<sup>a</sup>, e tambem em 2.<sup>a</sup>*. Logo a Authoridade respeitavel deste grande *Philarmónico* he em abono do que tenho dito, e do que ainda continuo a fallar sobre o mesmo ponto na Demonstração seguinte.

## DEMONSTRAÇÃO XX.

*Em que se continúa o mesmo assumpto da Ligadura de 2.<sup>a</sup>, ou 9.<sup>a</sup> inferiores; e a propria distincção da chamada Ligadura da 9.<sup>a</sup>, ou 2.<sup>a</sup> superiores.*

**A** *Especie 2.<sup>a</sup>*, geralmente fallando, attende-se de dous modos. Quando passa entre as partes medias do *Compasso*, conta-se da parte inferior para cima acerca do *Acompanhamento*, assim como se olhão as *Especies* do *Contraponto sobre Baixo*; mas quando esse *Liga*, conta-se a 2.<sup>a</sup> da parte de cima para a inferior, assim como se attendem as *Especies* do *Contraponto sobre Tiple*.

Eu me explico mais, e mais, porque vejo que esta materia não he de muitos bem entendida, v. g. a 2.<sup>a</sup> superior de G. he A., pelo que diz respeito á 2.<sup>a</sup>, que passa como *Dissonante* nas partes intermedias do *Compasso* á sombra das *Consonantes*. Porém a 2.<sup>a</sup> inferior de G. he o F. immediato *Ligado* no *Baixo*; porque esta 2.<sup>a</sup> F., que digo, he a que *Prepara*, *Padecer*, e *Resolve*. Toda a *Falsa* he atada

(\*) Nazari. Lib. 4. Cap. 8. folh. 401. (†) Nazari. Lib. 4. Cap. 9. folh. 425.

da na *Ligadura* ; toda a *Falsa* he *opprimida* pelo encontro daquella , que a faz *padecer* : logo he a dita 2.<sup>a</sup> *inferior* quem *Prepara*, *Liga*, e *Desculpa*. Estas precisas *Condições*, ou *Leis* da rigorosa *Ligadura*, se verificão na de 2.<sup>a</sup> *inferior*, que faz o *Baixo*: logo elle faz *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> *inferior*, a qual 2.<sup>a</sup> he só quem dá o nome á mesma *Ligadura* adequadamente.

A 2.<sup>a</sup> *superior*, de quem (com grande engano, e alucinação) entendem alguns Professores menos instruidos se denomina a *Ligadura* do *Baixo*, não he a que *padece*, he sim a que faz *padecer* a 2.<sup>a</sup> *inferior*, em que está o *Baixo* a seu respeito. A 2.<sup>a</sup> *superior* não *Prepara*, nem *Liga*, ou *Desculpa*. Todo isto faz a *Ligadura* da 2.<sup>a</sup> *inferior* no *Baixo*: logo esta he a 2.<sup>a</sup> *Falsa* posta em *Ligadura*, contando-se da parte de cima para a *inferior*, assim como se attendem as *Especies* do *Contraponto sobre Tiple*; e aquella 1.<sup>a</sup> *superior*, de que fallei, só he 2.<sup>a</sup> *Dissonante*, quando passa gradatim entre as partes medias do *Compasso*, contando-se as *Especies*, como na *Composição sobre Baixo*.

A *Ligadura* de 7.<sup>a</sup> torna a denominação da mesma *Especie Falsa Ligada*. A *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> *inferior*, ou seja no *Baixo*, ou entre as *Partes particulares*, tambem da propria sorte se ha de denominar da 2.<sup>a</sup> *inferior*, que he a *Especie Falsa*, que se *Liga*.

E se me perguntarem, como he possivel que sobre fundamento falso se levante hum bom edificio? eu hei de responder, que o *Baixo* não he alli com todas as *Especies* absolutamente *Falso*, que he só em quanto 2.<sup>a</sup> *inferior* da *Parte*, que o faz *padecer*; mas que para com as outras *Especies* 4.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>, de que se acompanha, não he *Falso*; porque a 4.<sup>a</sup>, ou seja *Perfeta* por *justa*, ou *Superfina* por *excessiva*, e a 6.<sup>a</sup> são *Consonantes* naquelle caso; e não obsta que o *Baixo* se conte de hum modo, sendo *Ligadura* de 2.<sup>a</sup>

*inferior*, e de outra sorte se numerem sobre elle as *Especies* 4.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup> da sua condusta; porque na Musica cada *Parte* he separada, e não tem obrigação de concordarem todas entre si mais que na *Harmonia*, e pôde *suppôr* huma conta para com huma *Parte*, e outra para com outra. Destas *supposições* que digo, trata *Nazarre* (\*) em muitos lugares das suas Obras, estabelecendo em summa: *Que as Especies podem suppôr com huma Parte, e não com outras.* Isto he Doutrina inteiramente assentada entre os *Authores Musicos*.

Se me instarem que o *Baixo* assim *Falso* pela *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> *inferior* acompanhada da 4.<sup>a</sup>, que tambem alguns dizem ser *Dissonante*, ou seja *Perfeita*, ou *Superflua*, fica incluindo aquella *Postura* duas *Dissonantes*, e só com a 6.<sup>a</sup> *Consonante*, e que desta sorte prevalece a *Dissonancia* das duas *Especies Falsas*, que se ouvem na *Harmonia*, a *huma só Consonante*, hei de responder, que na *Ligadura*, que faz o *Baixo* de 2.<sup>a</sup> *inferior*, não ha duas *Dissonantes*, ou *Falsas*, pois sómente ha a sobredita 2.<sup>a</sup> *inferior*. A 4.<sup>a</sup>, ou seja *Perfeita*, ou de *Tritono*, não he alli *Falsa*, nem *Dissonante*. *Falsa* he só aquella *Especie Ligada*, que está posta segundo as *Leis da Ligadura*. A 4.<sup>a</sup> não se vê collocada deste modo: logo não he *Falsa*, está em lugar de *Consonante*, está com a 6.<sup>a</sup> acompanhada della: logo ha na dita *Postura* duas *Consonantes*, e huma só *Falsa*: além de que, duas *Falsas* bem se podem pôr em *Ligadura* ao mesmo tempo praticamente; porém hão de ser ambas *Ligadas*, segundo os *Preceitos da Arte*: e parece que os *Modernos* não se embaraçam com o que os *Antigos* chamavão *augmento de Dissonancias* em huma *Postura*, pois fazemos ao mesmo tempo as *Ligaduras* de 7.<sup>a</sup> com a da 9.<sup>a</sup>; as da 9.<sup>a</sup>, ou de 7.<sup>a</sup> com as da 4.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup>, &c., como em outra parte demonstrarei.

A

(\*) *Nazarre*. *Essenci. Mus.* 1. Part. Lib. 4. Cap. 5. pag. 197., e na 2. Part. Lib. 1.

A Doutrina, que tenho exposto, he a verdadeira, e certa da *Ligadura Perfeita*, que faz o *Baixo* de 2.<sup>a</sup> inferior: senão fosse assim, como na verdade he, só se deveria chamar a sobredita *Ligadura do Baixo*, *Ligadura de Unisões*. De *Unisões*? Pareceria agora maior novidade esta Paradoxa! Pois que mais tem dizer *Ligadura de Unisões*, do que as que se denominão pelos Práticos menos sabios, de 4.<sup>a</sup>, ou de 5.<sup>a</sup> *Perfeitas*? Não he o *Unisões*, ou não vale, praticamente fallando, por *Consonancia Perfeita*, assim como a 4.<sup>a</sup>, e a 5.<sup>a</sup> *justas*? Logo se á 4.<sup>a</sup>, e á 5.<sup>a</sup>, que digo, lhe dão os méicamente Práticos o nome de *Ligaduras*, contando estas *Especies* a respeito do *Baixo*, sendo ellas *Perfeitas*, por que não chamarão também á *Ligadura* simples do *Baixo*, *Ligadura de Unisões*, tanto por este se estimar, e equivaler na *Praxe* a *Especies Perfeita*, como porque quasi todas as *Figuras* do *Baixo* se reputão *Unisões*, sobre quem se fórmão, e de quem procedem as mais *Especies Consonantes*, e *Dissidentes*? Isto parece ser certo, mas nem tudo he como parece.

A *Ligadura* chamada erradamente de 4.<sup>a</sup> *Perfeita*, acompanhada da 5.<sup>a</sup> acerca do *Baixo*, não he propria de 4.<sup>a</sup>, he sim rigorosa *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> inferior entre as *Partes particulares*, pois he 2.<sup>a</sup> inferior da que está em 5.<sup>a</sup> do *Acompanhamento*; de sorte, que tirado este, sempre fica regular a *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> inferior na *Harmonia* respectiva. O mesmo digo, quando se acha a 5.<sup>a</sup> *Perfeita* por modo de *Ligadura* com o *Baixo*, junto da 6.<sup>a</sup> do mesmo *Baixo*, a qual *Ligadura* he tambem precisamente de 2.<sup>a</sup> inferior entre as *Partes*, porque sem o tal *Baixo*, que alli serve só de méro *Acompanhamento*, se observa permanente a dita *Ligadura* com todas as suas circumstancias. Sobre esta materia fallarei com mais largueza a seu tempo em *Demonstrações* particulares.

Agora concluo. Pois se a *Ligadura* chamada pelos que são meramente Práticos, de 4.<sup>a</sup> *Perfeita*, ou a de 5.<sup>a</sup>, não são proprias *Ligaduras* com o *Baixo*, por serem ellas *Especies Perfeitas*; tambem quando o *Baixo Liga*, não he de *Unifono*, por se reputar, e proceder delle a 8.<sup>a</sup> *Especie Perfeitissima*: logo he aquella, que digo, e a quem adequadamente denovo *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> *inferior*, assim como são todas as que se podem formar desta qualidade entre as *Partes particulares*; porque, como já disse, não faz embaraço na Musica o poderem-se considerar humas *Especies* com hum *Parte*, e differentemente com outras, quero dizer, são rigorosas *Ligaduras* de 2.<sup>a</sup> *inferior* entre as *Partes* da *Consonancia* as mesmas *Especies*, que para com o *Acompanhamento* se contão de diversa forte.

Esta he a razão, por que absolutamente nego as *Ligaduras* de *Especies Perfeitas*, como aquellas, que os Práticos, que menos sabem, chamão de 4.<sup>a</sup>, ou de 5.<sup>a</sup>, pois todas são sem controversia de 2.<sup>a</sup> *inferior*, ou em o *Baixo*, quando este *Liga*, ou entre as *Partes particulares* da *Composição*, se alguma dellas fórma *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> *inferior* com outra *Voz*, que a faz *padecer*.

## DEMONSTRAÇÃO XXI.

Em que se explica como o *Baixo* faz *Ligadura inferior* sómente de 4.<sup>a</sup> *Superflua*.

Segue-se tambem mostrar que o *Baixo* póde fazer *Ligadura* de 4.<sup>a</sup> *Superflua* sómente com as proprias condições, que se guardão na *Ligadura* da 9.<sup>a</sup>, ou 2.<sup>a</sup> *inferiores*; mas isto não mais do que a *Sólo* com o mesmo *Baixo*, quero dizer, que não se ha de pôr mais *Especie* alguma do que a dita 4.<sup>a</sup>, porque juntando-se-lhe a 2.<sup>a</sup>, já não he de 4.<sup>a</sup> a *Ligadura*, mas sim de 2.<sup>a</sup> *inferior* propriamen-



te, de sorte, que a 4.<sup>a</sup> deve servir de *abono* á 2.<sup>a</sup>, mas esta não ha de *acompanhar* neste caso a 4.<sup>a</sup>. Em summa. A 3.<sup>a</sup> pôde o *Baixo Ligar*, ou sómente de 2.<sup>a</sup>, ou só de 4.<sup>a</sup> *Superflua*, sem mais algum acompanhamento de *Especies*.

A 4.<sup>a</sup> *Superflua* só per si, da sorte que digo, he capaz de *apprimir* o *Baixo*, o que não faz, quando a *Ligadura* he positivamente de 2.<sup>a</sup> *inferior*, pois então elle *padece*, e Liga de 1.<sup>a</sup>, e não de 4.<sup>a</sup>; porque esta se acha naquella occasião no meio de duas *Consoantes Imperfeitas*, formando 3.<sup>a</sup> *Maior* com a da parte inferior sua collateral, e 3.<sup>a</sup> *Menor* com a que lhe fica superior, e consonando no meio destas duas *Especies*, não tem o *Baixo* que mortificar-se com a dita 4.<sup>a</sup>; porém só per si, sem algum outro acompanhamento, he capaz a 4.<sup>a</sup> *Superflua* de fazer *padecer* o *Baixo*, posto com ella em *Ligadura inferior*.

O *Baixo* ordinariamente he 1.<sup>a</sup> *Parte* na *Composiçãõ*, por ser a *base* sobre quem se erigem as *Harmonias*, e se formão as *Especies*, excepto quando elle Liga, e então perde este seu direito; porque a *Parte* que *padece* he sempre segunda *Parte* na *Consonancia*, e 1.<sup>a</sup> aquella, que faz *padecer*: pelo que, he a *Ligadura* de 4.<sup>a</sup> *Superflua*, que digo, *Ligadura* tambem *inferior*, pois he o *Baixo* quem *Prepara*, Liga, e *Desculpa*, contando-se este a respeito da 4.<sup>a</sup> *Superflua* de cima para baixo, como na *Ligadura* da 9.<sup>a</sup>, ou 2.<sup>a</sup> *inferiores*, que deixo já insinuadas: e não obsta que na de 2.<sup>a</sup> se contasse esta assim, e a 4.<sup>a</sup> *Superflua*, quando lhe serve de *abono* de diverso modo, isso he, da parte *inferior* para a *superior*, pois huua cousa he fazer *padecer* a *Falsa*, outra servir de *abono* á mesma, e a razão he; porque toda a *Falsa* em *Ligadura* se deve contar acerca daquella *Nota*, que a faz *padecer*, tanto nas *Ligaduras inferiores*, de que trato, como nas *superiores*.

Nas *Ligaduras superiores*, v. g. na de 7.<sup>a</sup>, conta-se a *Fal-*

*Falsa* a respeito daquelle *Signo* com quem *padece*, de *baixo* para *cima*, ainda que olhando ao contrario tambem esteja em 7.<sup>o</sup> a *Nota* da *Parte grave*; porém a *Figura Ligada* he só a *Falsa*, e a que dá o nome á *Ligadura*. Da mesma sorte respectivamente nas *inferiores*: a *Ligadura* do *Baixo* ha de-se contar da *Parte Aguda*, que a faz *padeecer*, para a *inferior*, não obstante que olhando ao contrario, tambem lhe fique em 2.<sup>o</sup>, ou 4.<sup>o</sup> aquella com quem *padece*; mas a *Especie Ligada* he só a *Falsa*, e a que dá á *Ligadura* a sua propria denominação.

Em summa. He *Falsa* a *Especie Ligada* acerca da que a *opprime*, contando nas *Ligaduras superiores* de *baixo* para *cima*, e nas *inferiores* de *cima* para *baixo*, porque a *Especie Falsa* he só a que *padece*, e não a que faz *padeecer*. Esta he 1.<sup>o</sup> *Parte* da *Consonancia*, a que *padece Ligada Parte 1.<sup>o</sup>*, e as que lhe servem de *abono*, ou *acompanhamento* 3.<sup>o</sup>, ou 4.<sup>o</sup> *Parte*, de sorte, que tirada a *Falsa* de qualquer *Ligadura superior*, ou *inferior*, devem ficar todas as mais *Especies Consonantes*, e regularmente collocadas, aliás não estarão bem postas, e haverá erro na *Harmonia*.

## DEMONSTRAÇÃO XXII.

*Em que se trata do acompanhamento, que devem levar as Especies Falsas postas em Ligadura; e tambem como, e donde podem Desculpar ordinariamente.*

N Em todas as *Ligaduras* das *Especies Falsas* podem cumprir inteiramente com as suas *Leis* mais rigorosas, nem tambem ellas são iguaes nas mesmas circumstancias. Humas *resolvem* sobre a propria *Nota*, em que *Ligão* sem a dita se mover, as quaes são *Ligaduras Perfeitas*: outras precisão de que ambas as *Partes* se movão para dar a *Desculpa*; e estas são *Ligaduras Imperfeitas*.

A *Ligadura* de 7.<sup>a</sup> ; a da 9.<sup>a</sup>, ou 2.<sup>a</sup> inferiores, que o *Baixo Liga*; as de 2.<sup>a</sup> inferior entre as *Partes particulares*, com quem o *Acompanhamento* se põe em 4.<sup>a</sup>, ou 5.<sup>a</sup> *Perfeitas*; a de 1.<sup>a</sup> superior, ou a da 9.<sup>a</sup>, que he a *Parte alta Ligada*; a de 4.<sup>a</sup> de *Tritono*, e a de 4.<sup>a</sup> *Diminuta* podem *Desligar*, tanto sobre a *Parte* com quem *padecem*, como movendo-se ambas as *Partes* ao tempo da *Desculpa*; porém na de 5.<sup>a</sup> *Falsa*, e na de 5.<sup>a</sup> *Superflua* ha de precisamente mover o *Baixo*, para *resolverem* com elle em *Especie Imperfeita*, por não o poderem fazer sobre a mesma *Nota*, com quem se fôrma a *Ligadura*.

As *Ligaduras*, que digo, de 2.<sup>a</sup> inferior entre as *Partes particulares*, em que o *Acompanhamento* se põe em 4.<sup>a</sup>, ou 5.<sup>a</sup>, são chamadas pelos *Praticos* menos instruidos, *Ligaduras* de 4.<sup>a</sup> *Perfeita*, ou de 5.<sup>a</sup>, as quaes rigorosamente se devem entender de 2.<sup>a</sup> inferior entre as ditas *Partes*, pois as *Especies Perfeitas* não fazem *Ligadura*, ainda que sejam *Ligadas*, quero dizer, não são *Ligadas* como *Falsas*, porque a 4.<sup>a</sup>, e a 5.<sup>a</sup> são *Consonantes Perfeitas*. Ellas estão alli para com o *Baixo* como *sinalefa*, ou *prisão voluntaria* do valor de *Figura*, não obstante que sirvão de *Ligaduras* precisas de *Especie Dissonante* para com outra *Parte*. Aqui devo advertir como se hão de tratar semelhantes *Ligaduras* da 4.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup>; e da 5.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>.

Quando sobre qualquer *Nota* do *Acompanhamento* se encontrarem estes números; , não se diga simplesmente *Ligadura* de 4.<sup>a</sup>; e quando houverem estes ;, também não se nomee só *Ligadura* de 5.<sup>a</sup>, porque a 5.<sup>a</sup>, e a 4.<sup>a</sup>, sendo *Especies Perfeitas*, não podem ser *Ligadas*, nem nomeadas como *Falsas* acerca do *Baixo*. Bem vejo que me poderá dizer algum *Professor* meramente *Pratico* estas palavras: Eu concedo que a 4.<sup>a</sup>, e a 5.<sup>a</sup> justas sejam *Especies Perfeitas*; porém vendo a 5.<sup>a</sup>, ou a 4.<sup>a</sup> em *Ligadura*, não hei de pro-

se-

ferir que estão as ditas *Especies Ligadas* como *Dissonantes* com o *Acompañamento*? Porém eu hei de responder-lhe, que sim estão *Ligadas*, mas que não havemos dizer que estão *Ligadas* como *Dissonantes* para com o *Baixo*. Se se me concede que a 4.<sup>a</sup>, e a 5.<sup>a</sup> são *Especies Perfeitas*, não deve alguém afirmar absolutamente que ellas podem ser *Ligadas* como *Falsas* com o *Acompañamento*, porque implica serem as sobreditas *Especies Perfeitas*, como na verdade são com o *Baixo*, e quererem ao mesmo tempo que sejam também para com elle *Dissonantes*. Agora me torna a perguntar: Como se hão de chamar estas ditas *Especies*, a que todos dão o nome de *Ligaduras* de 4.<sup>a</sup>, ou de 5.<sup>a</sup>, quando pelo modo affina dito estão assignadas no *Acompañamento*? Como? En o digo: Chamando-lhe *Ligadura da 4.<sup>a</sup>*, e 5.<sup>a</sup> ao que simplesmente dizem *Ligadura só de 4.<sup>a</sup>*. ~~Torne-me~~ *me* ha a instar: Pois dizendo *Ligadura de 4.<sup>a</sup>*, e 5.<sup>a</sup>, não se diz *Ligadura de 4.<sup>a</sup>*? Não senhor. A *Ligadura da 4.<sup>a</sup>*, e 5.<sup>a</sup> não he *Ligadura de 4.<sup>a</sup>*, conforme infirma a differença, que fazem estas syllabas, *de*, ou *da*, onde estão notadas.

Deve-se nomear *Ligadura da 4.<sup>a</sup>*, e 5.<sup>a</sup>, porque affim propria, e rigorosamente se explica, que entre estas duas *Especies* se fórma a de 2.<sup>a</sup> *inferior*, ou a de 7.<sup>a</sup> entre as *Partes particulares*, e não que he *Ligadura de 4.<sup>a</sup>* com o *Baixo*. Em fim chama-se *Ligadura da 4.<sup>a</sup>*, e 5.<sup>a</sup>, porque entre estas ditas *Especies* he que ha *Perfeita Ligadura*, e não com o *Acompañamento*.

O mesmo respondo a respeito da *Ligadura*, a que materialmente dão o nome de 5.<sup>a</sup> *Perfeita* com o *Baixo*; e a causa disto he parecer-lhes que tudo da *Harmonia* se explica só acerca do *Acompañamento*. Não senhores, não deve dizer-se só de 5.<sup>a</sup> *Perfeita*, ha de nomear-se também propria *Ligadura da 5.<sup>a</sup>*, e 6.<sup>a</sup>, isto he, *Ligadura*, que ha particular entre estas ditas *Especies*, as quaes sendo 5.<sup>a</sup>, e

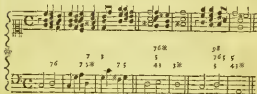
6.<sup>a</sup> com o *Acompañamento*, fôrmaõ entre si huma *Perfeita Ligadura* de 7.<sup>a</sup>, ou de 2.<sup>a</sup> inferior entre as *Partes*, em que ellas estãõ assignadas. Em fim chamar-se *Ligadura* da 4.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup>, ou da 5.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>, dá a entender que aquellas precisas *Especies*, que se assignão sobre o *Baixo*, fôrmaõ a hum mesmo tempo *Ligaduras particulares* entre as *Partes*. O *relativo*, que traz á memoria esta verdadeira intelligencia, he o nomearem-se sempre as duas *Especies juntas*, e a proposição *da*, e não *de*, isto he, ha de chamar-se assim: *Ligadura da 4.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup>*, ou *da 5.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>*, e não *de 5.<sup>a</sup> só*, ou *de 4.<sup>a</sup>*, porque do modo que digo se percebe logo que não sãõ *Ligaduras* com o *Baixo*, mas sim entre as *Especies* suborditas.

A mesma intelligencia da 5.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup> he tambem a propria da 4.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup>, como se vê no que deixo exposto, e não pôde deixar de ser assim; porque se a 5.<sup>a</sup> he *Especie Perfeita*, e não deve ser *Ligada* como *Falsa*, o mesmo se ha de dizer da 4.<sup>a</sup> justa por não ser *Dissonante*. A 4.<sup>a</sup>, e a 5.<sup>a</sup> não tem diversas qualidades. Ellas sãõ *Especies Perfeitas*; logo não hão de ser postas em *Ligadura* como *Falsas* para com o *Acompañamento*. Que a 4.<sup>a</sup> seja *Especie Perfeita* como a 5.<sup>a</sup>, depois se verá provado abundantemente.

A *Ligadura* de 7.<sup>a</sup> acompanha-se com 3.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup>, e levará 8.<sup>a</sup>, se entre esta, e a 7.<sup>a</sup> se ordenar *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> regularmente. Quando a 7.<sup>a</sup> resolve sobre a mesma *Figura*, em que *Liga*, he na 6.<sup>a</sup>: se o *Baixo* faz *Transito* de 4.<sup>a</sup> á parte superior, ou 5.<sup>a</sup> á inferior ao tempo da *Desenla*, he na 3.<sup>a</sup>; e se o dito se mover *gradatim* subindo, *Desliga* na 5.<sup>a</sup>, ou *Falsa*, ou *Perfeita*. Tambem se encontrãõ *Ligaduras* de 7.<sup>a</sup>, e 9.<sup>a</sup>, ou a de 7.<sup>a</sup> com a da 4.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup>. Nas primeiras a 7.<sup>a</sup> resolve em 6.<sup>a</sup>, e a 9.<sup>a</sup> cabe na 8.<sup>a</sup> do *Baixo*, quando *Desenla* em 3.<sup>a</sup> da *Parte particular*, que a *opprimia*. Nas outras a 7.<sup>a</sup> vem para a 6.<sup>a</sup>, e a 4.<sup>a</sup> desce á 3.<sup>a</sup>,  
não

não sô do *Baixo*, mas rigorosamente daquella com quem faz propria *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> inferior, que he a do *abaixo*, ou acompanhamento, que se deo de 5.<sup>a</sup> á principal *Ligadura* de 7.<sup>a</sup>. Tudo o que fica dito se expõe em prática.

E X E M P L O .



A *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> inferior, que o *Baixo Liga*, se he *Menor*, acompanha-se sempre com 4.<sup>a</sup> *Perfeita*, e 6.<sup>a</sup>: se a 2.<sup>a</sup> he *Maior*, dá-se 4.<sup>a</sup> *justa*, e 6.<sup>a</sup> se a *Parte Ligada* desce de *Scintano* na *Desculpa*, e logo torna a subir immediatamente. Tambem se encontra em lugar da 6.<sup>a</sup> com a 5.<sup>a</sup>; porém se o *Baixo* for descendo, leva de ordinario 4.<sup>a</sup> *Superflua*, e 6.<sup>a</sup>. Póde succeder em alguns casos ser a 4.<sup>a</sup> *Perfeita*, ainda que o *Baixo* continue a descer. A 1.<sup>a</sup> inferior *Ligada* resolve gradatim em 3.<sup>a</sup> da *Parte*, com quem *padece*: se moverem ambas as *Partes* ao tempo de *Desligar*, póde ser em 6.<sup>a</sup>, se a *Parte superior* fizer salto de 4.<sup>a</sup> subindo, ou em 4.<sup>a</sup> *Superflua*, se a 2.<sup>a</sup> for *Menor*, e a *Parte superior* subir de *grado*, e a inferior descer com *Intervalla* de *Tono*.

## E X E M P L O.

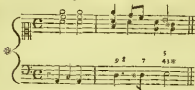
The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The first system is in C major (one sharp) and 4/4 time. The treble staff has a 'Ligadura' (tie) between the 9th and 8th notes. The bass staff has a 'Ligadura' between the 3rd and 2nd notes. The second system is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The treble staff has a 'Ligadura' between the 9th and 8th notes. The bass staff has a 'Ligadura' between the 3rd and 2nd notes. Fingerings and breath marks are indicated throughout.

A *Ligadura* chamada praticamente da 9.<sup>a</sup> superior acerca do Baixo, que he quando a Parte alta Liga nesta *Especie*, acompanha-se com 3.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup>. Quando a 9.<sup>a</sup> resolve sobre a melma *Figura*, em que Liga, ha de ser na 8.<sup>a</sup>, mas não deve ter *Preparado* nella; porque então reputão-se duas 8.<sup>as</sup>. Se se moverem ambas as Partes ao tempo da *Desculpa*, será esta em 6.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup>, ou 10.<sup>a</sup>. Tambem se encontra a dita *Ligadura* acompanhada com 4.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup>, formando contra de 2.<sup>a</sup> inferior entre as taes *Especies*: a 9.<sup>a</sup> sahe á 8.<sup>a</sup> do Baixo, quando Desliga na 3.<sup>a</sup> da Parte particular, com quem padeece de 2.<sup>a</sup>; e a 4.<sup>a</sup> desce á 3.<sup>a</sup>, tanto da Parte com quem faz *Ligadura* particular de 2.<sup>a</sup> inferior, como do Acompanhamento. Poderá vir algumas vezes a da 9.<sup>a</sup>, e 4.<sup>a</sup> acompanhada da 6.<sup>a</sup>, que vem a ser como a *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> inferior no Baixo com 4.<sup>a</sup> superflua, e 6.<sup>a</sup>.

EX-

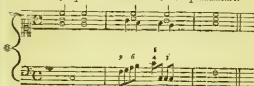
E X E M P L O.

Como a 9.<sup>a</sup> resolve na 8.<sup>a</sup> sobre o mesmo Baixo,  
e em 3.<sup>a</sup> entre as Partes.



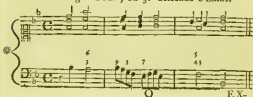
E X E M P L O.

Como Desculpa na 6.<sup>a</sup> subindo o Acompanhamento.



E X E M P L O.

Como Desliga na 10.<sup>a</sup>, ou 3.<sup>a</sup> descendo o Baixo.





## E X E M P L O.

Como se acompanha da 4.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup>.



## E X E M P L O.

Quando se lhe ajunta 4.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>.



Não obstante o que deixo advertido neste Tratado a respeito da 1.<sup>a</sup>, ou 9.<sup>a</sup> *superiores*, ou *inferiores*, devo agora dizer, que os Praticos usão da que he 2.<sup>a</sup> *superior* propriamente tambem *Ligada*, e lhe dão o mesmo acompanhamento, que se dá á 9.<sup>a</sup>; e só o que noto neste ponto he chamarem-lhe *Ligadura de 9.<sup>a</sup>*, quando ella he propria de 2.<sup>a</sup> *superior*, pela razão que então disse, e he em summa, que á 9.<sup>a</sup> podemos dizer 1.<sup>a</sup>, assim como nomeamos muitas vezes as *Especies Compostas* com os nomes das suas  
*sin-*

este ao tempo da *Desculpa*: no que se vê, que ainda que a 1.<sup>a</sup> se trata, e acompanha como 9.<sup>a</sup>, com tudo ella he propriamente 2.<sup>a</sup> *superior Ligada*; illo he certo: a 2.<sup>a</sup> *superior* de *A.* he o *B.* immediato; e para ser 9.<sup>a</sup>, deve estar o dito *B.* 8.<sup>a</sup> acima. Quando a 2.<sup>a</sup> descer ao *Unifono*, elle demonstrar-se-ha com o número 1. assim como se assigna no Exemplo proposto.

A *Ligadura* chamada de 4.<sup>a</sup> *Perfeita*, contando-a materialmente, segundo os Praticos menos instruidos, a respeito do *Baixo*, he a que se deve nomear da 4.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup>. Estas duas *Especies Perfeitas*, porque o são, não formão *Ligadura* propria com o *Acompanhamento*, mas sim entre si huma infallivel de 2.<sup>a</sup> *inferior*: a dita 4.<sup>a</sup> desce á 3.<sup>a</sup> do *Baixo*, quando *Desliga* com regularidade em 3.<sup>a</sup> da *Parte*, com quem faz rigorosa *Ligadura*; mas se o *Acompanhamento* mover de 4.<sup>a</sup> abaixo ao tempo da *Desculpa* da *Parte particular*, se achará com elle em 6.<sup>a</sup>: para com o *Baixo*, por ser 4.<sup>a</sup> *Perfeita*, he só *prizão* do valor de *Figura*; para com a *Parte particular*, com quem *padece*, he *Ligadura precisa* de *Especie*, por ser de 2.<sup>a</sup> *inferior* para com a dita *Parte*. Tambem se encontra sobre o *Acompanhamento* 4.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>, descendo esta para a 5.<sup>a</sup>, e a 4.<sup>a</sup> para a 3.<sup>a</sup>.

## E X E M P L O.



A *Ligadura superior* de 4.<sup>a</sup> *Superflua* abona-se com 5.<sup>a</sup>: pôde regularmente *Desfentpar* em 3.<sup>a</sup> sem mover o *Baixo*. Também fôrma outra *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> *inferior* entre a dita 4.<sup>a</sup> *superflua*, e a 5.<sup>a</sup>: a 4.<sup>a</sup> *resolve* em 3.<sup>a</sup>, tanto para com huma, como para com outra *Ligadura*.

## E X E M P L O .



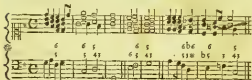
A *Ligadura* de 4.<sup>a</sup> *Diminuta* sobre o *Baixo* acompanha-se com 5.<sup>a</sup> *Falsa*. Faz outra *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> *inferior* entre a 4.<sup>a</sup>, e a 5.<sup>a</sup>, e *Desliga* em 3.<sup>a</sup> com huma, e outra *Parte*. Pôde ser também acompanhada com a 6.<sup>a</sup>, e então não fôrma *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> entre as ditas *Especies*. Haverá mais *Diffluencia*, abouando-se com a 5.<sup>a</sup> por ser o *Baixo* alterado; e ainda que a 5.<sup>a</sup> seja *Perfeita*, sempre fará com elle grande aspereza a 4.<sup>a</sup>, e por isso a 6.<sup>a</sup> he o seu mais proprio acompanhamento.

## E X E M P L O .



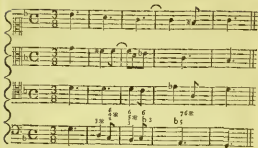
A *Ligadura superior* de 5.<sup>a</sup> *Diminuta*, ou *Falsa*, acompanha-se com 3.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>: *Desculpa* em 3.<sup>a</sup>, mas ha precisão de mover o *Baixo gradatim subindo*. Tambem causa ao mesmo tempo entre a 5.<sup>a</sup> e a 6.<sup>a</sup> outra *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> *inferior*; e para com o *Acompanhamento*, e a *Parte superior* que a *opprime*, *resolve* em 3.<sup>a</sup>. Sempre que se encontrar 5.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup> sobre o *Baixo*, não obstante que a 5.<sup>a</sup> não seja *Falsa*, haverá *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> *inferior*, ou de 7.<sup>a</sup> entre as ditas *Especies*, *Destligando* a 2.<sup>a</sup> *inferior* em 3.<sup>a</sup>, ou a 7.<sup>a</sup> em 6.<sup>a</sup> da *Parte*, que a faz *padeecer*, ainda que juntamente seja 3.<sup>a</sup> do *Acompanhamento*.

### E X E M P L O .



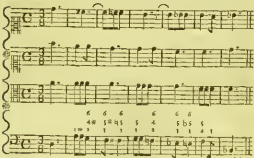
A *Ligadura* de 5.<sup>a</sup> *Superflua*, ou *excessiva* sobre o *Baixo*, acompanha-se com 3.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>: ha de precisamente haver *gloria*, e depois mover o *Baixo gradatim subindo* para *Desculpar* em 3.<sup>a</sup>. Ella tambem fórma ao mesmo tempo outra *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> *Menor inferior* a respeito da que a faz *padeecer*, e *Destliga* em 3.<sup>a</sup>, tanto da *Parte superior*, como da *inferior*. Esta *Ligadura* he raríssima por ser muito *Diffonante*. Eu a mostro em *Partitura*, ainda que do primeiro modo não ha de contentar aos ouvidos, e aos olhos de todos, pois de alguns não he muito bem recebida.

EXEMPLO.



Escreverei outro Exemplo de forte, que o ouvido não estremesca tanto, e a vista menos se espante. Elle contém maior suavidade.

EXEMPLO.

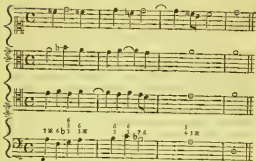


No que se vê , que no *Cravo* pôde-se acompanhar a *Parte*, que *Liga* com outra, que seja *Especie* sua *Diffonante*. Quero dizer: toda a *Falsa Ligada* acerca do *Baixo* pôde fazer juntamente outra *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> inferior com *Parte* superior, que a cubra, e que a faça também *poderer*, v. g. *opprimur* a 7.<sup>a</sup> com a 8.<sup>a</sup>: as 4.<sup>as</sup> *Diffonantes*, ou *Diminuta*, ou *Superflua* com a 5.<sup>a</sup> *Falsa*, ou *Perfeita*: a 9.<sup>a</sup> com a 10.<sup>a</sup>: a 5.<sup>a</sup> *Diminuta* com a 6.<sup>a</sup>, porque assim he que se fórmão as *Ligaduras* de 2.<sup>a</sup> inferior entre as *Partes particulares* perfeitamente. Excepção a 4.<sup>a</sup>, e a 5.<sup>a</sup> *justas*, pois estas *Especies*, ainda que estejão com *apparencias* de *Ligadas* com o *Baixo*, não fazem ao mesmo tempo duas *Ligaduras*, huma com elle, outra com a *Parte particular*, como as *Especies Falsas*, que tenho nomeado; porque como a 5.<sup>a</sup>, e a 4.<sup>a</sup> são *Perfeitas* para com o *Acompanhamento*, não podem ser *Diffonantes* com o mesmo. A razão he innegavel.

Quando em algum caso especial não puder a *Ligadura*, que se faz entre as *Partes particulares*, resolver immediatamente na *Especie imperfeita* com a *Parte*, com quem *poderes*, (isto se entende nas *Especies* da Mão direita) por causa de ir *Prevenir* outra *Ligadura* ao tempo da *Desculpa*, suppre em tal caso, que *Desligue* na *Imperfeita* com o *Acompanhamento*, ainda que com o mesmo não fosse a *Ligadura*, pois como o *Baixo* quasi sempre he a *Parte* mais principal, nesta occasião se satisfaz o ouvido, escutando a *Imperfeita* com elle, não obstante que com outra *Parte* se *Ligasse* a *Diffonante*.



## E X E M P L O.



A 5.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>, que se vê em G., terceira *Figura* do *Acompanhamento* do primeiro *Compasso*, fórma huma *Ligadura* de 7.<sup>a</sup> entre a dita 6.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup>; porém a 7.<sup>a</sup> resolve em 3.<sup>a</sup> *Maior* do *Baixo*, e não com a parte com quem *Liga*, por ir esta a *Preparar* outra *Ligadura* de 1.<sup>a</sup> *inferior* também entre a 5.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>, que se dá no B. *Natural* do 2.<sup>o</sup> *Compasso*; e por subir da mesma sorte ao tempo da *Desculpa* a *Parte*, com quem fez a dita *Ligadura* (para assim *Prevenir* outra) *Desliga* como a primeira em 3.<sup>a</sup> do *Baixo*. Este succede nestes casos, pois se resolve com elle em *Especie Imperfeita*, ainda que a *Ligadura* da *Falsa* fosse entre as *Partes*; e como se permite *Movimento* ao tempo da *Desculpa*, não podendo ser esta com a *Parte*, com quem *Liga*, o pôde fazer com o *Acompanhamento*.

## DEMONSTRAÇÃO XXIII.

*Em que se segue a mesma materia, e sobre ella se impugna algumas expressões, ou Termos Práticos, com que se explicão imprópriamente certos Autores.*

Como nem todos os *Cravistas* são científicos *Compositores*, quero propôr aos menos instruidos na verdadeira intelligencia do *Contraponto*, hum Exemplo, e advertir-lhes como propriamente o devem entender, quando o encontrarem, ou outro semelhante, em alguma *Partitura*, pela qual estejam acompanhando. Eu o extrahi de certo Author, onde ha esta *Ligadura* chamada da 4.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup>, ou verdadeiramente de 2.<sup>a</sup> inferior entre as *Partes particulares*, do modo seguinte.

## E X E M P L O.



Para o *Acompanhante* só direi que se deve portar da mesma sorte, que quando executa a *Perfeita Ligadura* de 2.<sup>a</sup> inferior entre as *Consonancias*, em que o *Acompanhamento* se põe em 4.<sup>a</sup> da *Figura Ligada*, porque no 1.<sup>o</sup> *Compas-*



passo ha huma *Commatação de Especies* entre *Vozes iguaes*, que são os dous *Tiples*; e tanto faz para a *Harmonia*, que o primeiro ficasse todo o *Compasso* em *D.*, e o segundo descesse na *parte* do *ar* a *B.*, como do modo que estão escritas aquellas *Figuras*.

A propria intelligencia lhe dá tambem o Author, de que fallo, allegando a razão dos Práticos, que usão na escrita desta *Ligadura*, a qual razão he a mesma que tenho exposto, isto he, que o 1.<sup>o</sup> *Tiple* suppre o *lugar*, que era dado ao 2.<sup>o</sup>, para *resolver* precisa, e ordinariamente. Eu com igualdade assim o confirmo, pois o que vejo neste ponto, como já disse, he huma *Commatação* entre *Partes iguaes*; e tanto faz neste caso que o 2.<sup>o</sup> *Tiple* desça a *B.* como o 1.<sup>o</sup>, porque o que espera o ouvido, depois da *Especie Falsa Ligada* de 2.<sup>a</sup> *inferior*, he a *Imperfeita* immediata; e percebendo-se isto mesmo naquella *troca de Vozes*, sente o ouvido a propria *Harmonia*, que se rigorosamente *Desculpasse* a *Parte*, que *Liga*. Elle confessa que sôa bem: eu neste ponto não o impugno, mas sim no que respeita a querer o dito Author, que não seja *Ligadura* semelhante modo de proceder.

Elle diz, que *aquelle meio Compasso, em que se vê a Falsa, se supprê pela 5.<sup>a</sup>, para onde sôbe, e se tem por glória*. Muito estimo a Doutrina, mas não aceito esta sua razão, que dá; porque se quer *supprê* na 5.<sup>a</sup>, para onde logo passa a *Parte*, que *Liga*, tambem ha de fazer a *supposição* de dous *Unifonos*, que então da mesma sorte se devem *supprê*; e se elle pôde considerar o que diz, igualmente se deve attender ao que eu profiro. Em summa, naquella Exemplo se contém a rigorosa *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> *inferior* entre as *Partes particulares*, onde ha a *Commatação*, ou *troca de Vozes iguaes* de huma mesma *Especie*. Sobre o *Baixo* estão os números da 4.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup> no bater do chão do 2.<sup>o</sup>

*Compasso*, e 3.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup> no serir do ar: isto he o que denotão aquellas *Especies*, ainda que ellejão *trocados* os *Movimentos*; e assim julgo improprio dizer-se, que não he *Ligadura*, quando a *Commutação* das *Partes* não lhe destroe a sua *essencia*.

Não posso deixar tambem de fazer reparo em outra expressão de hum grande Professor destes nossos tempos. Elle diz: *A 5.<sup>a</sup> Perfeita unida com a 6.<sup>a</sup> de Consonancia Perfeita, que era, se converte em Dissonancia*: e en duvido muito de que seja propria esta expressão, pelo que discorro assim. A 5.<sup>a</sup> *Perfeita* comparada com o *Baixo*, ou *Parte inferior*, sempre he 5.<sup>a</sup> *Perfeita*, e não *Dissonancia*; e combinada com a 6.<sup>a</sup>, que a *opprime*, e com quem faz humma *Ligadura* rigorosa de 2.<sup>a</sup>, não *padece* como 5.<sup>a</sup>, mas sim como 2.<sup>a</sup> *inferior*: logo não se *converte* em *Dissonancia* a 5.<sup>a</sup> *Perfeita* unida á 6.<sup>a</sup>, porque ella não *padece* em *Ligadura* como 5.<sup>a</sup> do *Acompañamento*, mas sim como 2.<sup>a</sup> *inferior* daquella *Nota*, que a faz *pader*. Em quanto se considera como 5.<sup>a</sup> *Perfeita* do *Baixo*, he *Consonante*: em quanto se trata como 2.<sup>a</sup> *inferior* da que a *cobre*, he *Dissonante*, e isto por ser indubitavel na *Musica* o poder humma mesma *Figura* fazer *relativo* a diferentes *Especies*: logo não se *converte* em *Dissonancia* a 5.<sup>a</sup> *Perfeita*, porque ella não se transforma em *Dissonante* como 5.<sup>a</sup>.

Mais. Para *converter-se* humma coisa em outra, he preciso que perca o primeiro ser, e passe ao segundo, assim como v. g. as 3.<sup>as</sup>, ou 6.<sup>as</sup> *Maiores*, quando se *convertem* em *Menores*, pois se lhes destroe a primeira natureza, que tinhão de *Maiores*. A 5.<sup>a</sup> *Perfeita* unida á 6.<sup>a</sup>, não perde o ser de 5.<sup>a</sup>: logo não se *converte* em *Dissonancia*.

Huma propria *Essencia* póde ser considerada em diferentes modos. Eu me declaro. Se compararmos, ou combinarmos entre si as *Consonancias* da *Postura* 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>,  
acha-

acharemos que a 5.<sup>a</sup> também está em 3.<sup>a</sup> da 3.<sup>a</sup> do Baixo: a 2.<sup>a</sup> fôrma juntamente 6.<sup>a</sup> com a 3.<sup>a</sup>, e 4.<sup>a</sup> *Perfeita* com a 5.<sup>a</sup>, de forte, que havendo a *relação* destas *Especies* entre as *Partes*, não deixão de ser 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup> sobre o *Unifono*, ou *Baixo*, ainda que formem humas com outras as *Especies* que digo: logo a 5.<sup>a</sup> *Perfeita* unida á 6.<sup>a</sup> não se converte em *Difsonancia*, pois não deixa de ser 5.<sup>a</sup>, não obstante que tenha a *relação* de outra *Especie* com a *Parte* superior immediata, que a *cobre*, e com quem *padece*.

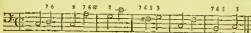
Dá também este grande Musico a 4.<sup>a</sup> *Perfeita* por *Especie* *Difsonante*, e depois diz assim: A 4.<sup>a</sup> unida com a 6.<sup>a</sup> da *Difsonancia*, que era, se converte em *Consonancia*. Pergunto agora: Pois se a 4.<sup>a</sup> he *Falsa*, ou *Difsonante*, quando não se acompanha da 6.<sup>a</sup>, unida á 5.<sup>a</sup> em que se converterá? Ella no seu conceito he absolutamente *Especie* *Difsonante*, ou *Falsa*: logo não se pôde converter no mesmo, que já he. Ser a 4.<sup>a</sup> *Difsonante*, e converter-se em *Difsonante*, implica. Isto não he *conversão*, he fazer a 4.<sup>a</sup> *Perfeita* *Difsonante* como 4.<sup>a</sup>, quando ella junto á 5.<sup>a</sup>, assim como a 5.<sup>a</sup> unida com a 6.<sup>a</sup>, não se podem converter como taes em *Difsonantes*, pois nas *Ligaduras*, que rigorosamente fôrmao de 1.<sup>a</sup> inferior com a *Parte*, que as faz *padece*, ellas *padecem* como 1.<sup>a</sup> inferior daquellea *Parte*, e não como 4.<sup>a</sup> ou 5.<sup>a</sup> *Perfeitas* do Baixo, com quem são *Especies* *Consonantes*: logo a 4.<sup>a</sup> unida á 5.<sup>a</sup>, ou a 5.<sup>a</sup> junto da 6.<sup>a</sup>, não se convertem em *Difsonancias*: logo a 4.<sup>a</sup> he *Perfeita* como a 5.<sup>a</sup>, porque ella se pôe em as taes *Ligaduras* como a 4.<sup>a</sup>, e a dita 4.<sup>a</sup> como a 5.<sup>a</sup>. Ainda não convem continuar este ponto.

## DEMONSTRAÇÃO XXIV.

*Em que se profêgue o mesmo assumpto das Ligaduras, e se individualdo as Cordas proprias do Tom, em que mais usualmente se fazem, e são adequadas.*  
*Dá-se a razão porque.*

Quatro são as Cordas proprias de qualquer Tom, sobre as quaes com mais frequencia se ordenão as Ligaduras de 7.<sup>a</sup>, que vem a ser: nas da 2.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup>, e na da 4.<sup>a</sup> alterada do Tom. A razão he; porque como as ditas Cordas tem propriamente no seu acompanhamento 3.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>, com as mesmas *Especies* ficão logo que Desculpa a 7.<sup>a</sup>, e se levanta a 5.<sup>a</sup>, que lhe servio de *abona*. Nas Cordas 2.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup> do Tom, depois que a 7.<sup>a</sup> Desciga na 6.<sup>a</sup> Maior, sobe esta para a 8.<sup>a</sup> da Nota immediata do Acompanhamento. Nas da 4.<sup>a</sup> alterada, e da 7.<sup>a</sup> do Tom, assim que a 7.<sup>a</sup> resolve na 6.<sup>a</sup>, desce esta para a 5.<sup>a</sup> Falsa, passando logo á 3.<sup>a</sup> da Figura subseqüente do Baixo.

## E X E M P L O.

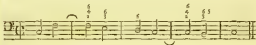


Mais claro. Depois de Desculpar a 7.<sup>a</sup>, fica a Figura com as mesmas *Especies*, que lhe competem pela Corda, que he do Tom.

Duas são as Cordas proprias do Tom, que fazem Ligadura de 2.<sup>a</sup> inferior: huma he a da 4.<sup>a</sup>, outra a do mesmo Tom. A razão he; porque como toda a Ligadura, que o Baixo faz de 2.<sup>a</sup> inferior acompanhada de 4.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>, he semelhante na Harmonia á da Corda da 4.<sup>a</sup>, quando vem da

da 5.<sup>a</sup>, e na *resolução* cahe na *Postura* propria da 3.<sup>a</sup>, ou da 7.<sup>a</sup> do *Tom*, por isso he que nellas, mais do que em outras *Cordas*, são muito adequadas as sobreditas *Ligaduras* de 2.<sup>a</sup> inferior.

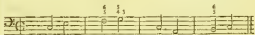
E X E M P L O .



A *Figura Ligada* he como se estivesse hum *ponto* mais alto com as melmas *Especies* da *Ligadura*, que lhes servirão de 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>.

As *Ligaduras* de 2.<sup>a</sup> inferior, ou de 7.<sup>a</sup> entre as *Partes particulares*, são feitas sobre as *Cordas* 4.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, ou 7.<sup>a</sup> do *Tom*, e assim deve ser adequadamente; porque como estas *Cordas* sempre são *Acompanhamento* das ditas *Ligaduras particulares*, por isso ellas *Desculpão* entre si como devem ao mesmo tempo, que formão *Especies Consonantes* com o *Baixo*.

E X E M P L O .

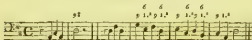


Aquellas *Notas*, que tem as *Especies* assignadas, são méro *Acompanhamento* das *Ligaduras* de 2.<sup>a</sup> inferior, ou de 7.<sup>a</sup>, que se ordenão entre as *Partes particulares*.

A *Ligadura* chamada da 9.<sup>a</sup> superior he muito usual sobre a 4.<sup>a</sup> do *Tom* para *Desculpar* na 8.<sup>a</sup>. Tambem se pôde fazer em outras diversas situações, como nos *Movimentos* de 3.<sup>a</sup> descendo, e logo de 2.<sup>a</sup> subindo, ainda que se-  
jão

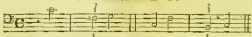
ção continuados. Em fim, he adequada em todas aquellas *Cordas*, que no *bater* das *partes* principaes do *Compasso* levão 3.<sup>o</sup>, e 5.<sup>o</sup>.

## E X E M P L O.



A 5.<sup>a</sup> *Falsa* tem as *Cordas* proprias da 7.<sup>a</sup>, e a da 4.<sup>a</sup> alterada do *Tam* para a sua *Ligadura*, ou acompanhada da 7.<sup>a</sup>, ou sem ella, só per si *Ligada*.

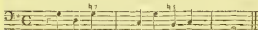
## E X E M P L O.



As mais *Ligaduras* como são a de 5.<sup>a</sup> *Superflua*, a de 4.<sup>a</sup> *Diminuta*, e a de 4.<sup>a</sup> de *Tritono*, ver-se-hão na Demonstração seguinte postas nos seus lugares proprios.

Darei agora fim a esta, insinuando, que tambem se podem dar as *Especies Dissonantes*, como são a 7.<sup>a</sup> *Menor*, e a 5.<sup>a</sup> *Falsa* absolutamente de *chefe* nas *partes* principaes do *Compasso*, sem serem postas em *Ligadura*, excepção de toda a regra geral, que até aqui tenho sempre observado, e isto não só no *Recitativo*, onde he vulgar, mas do mesmo modo em qualquer outra *Composição*, assim *Tingendo* de *Fantasia*, como acompanhando regularmente.

## EXAMPLE



A razão desta prática he por serem os *Movimentos* contrarios , e bom o effeito , que fazem no ouvido , dadas allim as sobreditas *Falsas* pelo habito , que elle tem adquirido no uso das *Diffonantes* , passando todas immediatamente a *Especie Imperfeita* ; e como depois estas *Falsas* indicadas ( sem serem *Prevenidas* , como devião ser ) descem logo á *Imperfeita gradativa* , basta só esta circumstancia , que observa a respeito das regulares *Ligaduras* , para que o ouvido não estranhe a *Diffonancia* , por se lhe refarcir o danno da mesma sorte , com que quasi sempre se satisfaz nas *Ligaduras Perfeitas* , e nas *Imperfeitas*.

Pelo modo, com que estão dispostas as ditas *Dissonantes*, bem se conhece que não podem entrar na *Harmonia*, sem serem dadas de *chastre*, da sorte que se apontão; porque ainda que se quizessem *Preparar*, não he em paragem disso; e como são bem, usamos frequentemente dellas.

Os Antigos *Philharmonicos* para se valerem de algumas *Differantes* fóra de *Ligadura*, fazem outra *supposição* de *Tempo* differente, do que se via assignado. Os Modernos para darem a 7.<sup>a</sup> *Menor*, e a 5.<sup>a</sup> *Falsa* pelo modo sobredito, não fazem alguma, nem a podião fazer, pois estão postas, tanto na primeira *parte* do *ar*, como na 2.<sup>a</sup>, e não havia alli *Tempo*, que propriamente se pudesse supôr, porque o nosso *Compasso Quaternario* corresponde ao *Largo* dos Antigos, só com a differença de regularem elles quatro *Mínimas* em cada *Compasso*, e nós quatro *Seminimas*; mas em quanto ao pezo do dito *Compasso*, he o

mesmo : tambem o *Tempo Imperfeito*, ou *Compaffinho* dos Antigos, he como o nosso *Bimario*, ou de *Capella*, e assim usamos diversamente das sobreditas *Difsonantes* neste caso. Os Antigos Professores só as punhão em prática nas partes menos principaes do *Compaffo*, como era no *Compaffinho* a parte do *ar*, e no *Compaffo Largo*, depois de dar a do *chão*, ou a do *ar*; e os Modernos damos em todas as partes do *Compaffo*, ou seja do *chão*, ou do *ar*, qualquer das ditas *Falsas*.

Tambem se encontra a 2.<sup>a</sup> *superior*, e a 4.<sup>a</sup> *superflua*, dadas de *chofre* sobre a 4.<sup>a</sup> do *Tom*, ou seja na primeira parte do *chão*, ou na primeira, ou segunda do *ar*.

### E X E M P L O.



A razão he. Como o ouvido já conhece esta *Harmonia*, por ser a propria, que se ouve na dita 4.<sup>a</sup> do *Tom*, quando ella faz *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> *inferior*, cahindo logo para a 3.<sup>a</sup>, ou a da 5.<sup>a</sup>, quando vai para o *Tom*, não sente estranheza alguma. Advirto, que nestes casos he a 2.<sup>a</sup> *superior* a *Difsonante*, contando-se da parte *inferior* para cima; e na *Ligadura*, que na *Corda* do *Tom* communmente faz o *Baixo*, he *Falsa* a 2.<sup>a</sup> *inferior ligada*, porque com o mesmo he que se *Liga*, e conta a 2.<sup>a</sup> da parte *superior*, que a faz *padecer* para a *inferior*, como já deixo bem insinuado, quando



do trato desta *Ligadura*. No que se vê dar-se alguma distinção entre *Falsa*, e *Dissonante*, ainda que seja *Dissonante* a *Falsa*. Propriamente diremos ser *Falsa* aquella, que se encobre, ou disfarça na *Ligadura*; e *Dissonante* a que passa á sombra das *Consonantes*. A *Falsa* pela maldade que infera, *ata-se*, *liga-se*, e assim subjugada occupa com este disfarce as *partes* principaes do *Compasso*. A *Dissonante* porém só nos calos identicos aos assina escritos, toma as ditas *partes* principaes, porque o seu proprio não he passarem á sombra das *Consonantes* nos *Movimentos* intermedios do *Compasso*.

## DEMONSTRAÇÃO XXV.

*Em que se faz evidente poderem-se Ligar a respeito do Acompanhamento a 5.ª Superflua, a 4.ª Diminuta, e a de Tritono: e em que se mostrão as mesmas Especies entre as Partes particulares fora de Ligadura.*

**J**A' deixo enunciado que a 4.ª *Diminuta*, a de *Tritono*, e a 5.ª *Superflua* podem ser *Ligadas* como *Pulsas*, que são. Não ignoro que dizem alguns Authores, que rigorosamente não hão de ser postas em *Ligadura* estas *Especies*. Venero, como he razão, a sciencia dos Musicos Antigos, mas tambem devo estimar muito os grandes progressos, que hoje na Prática fazem os Mestres modernos. A Musica não he materia de Fé; o gosto das Nações, a applicação dos sabios Professores tem descoberto, e podem sempre buscar novos caminhos, distinctas, e differentes idéas daquellas, que só puzerão em Praxe os Antigos *Philarmónicos*.

Lembro-me que hum excellente Escriptor chama *Especie Mixtissimã* á 5.ª *Superflua*, ou *excessiva*, e diz assim: *Ainda que esta Especie tem alguma semelhança com as Especies*

*Falsas, ella não se liga: o mesmo profere ácerca da 4.<sup>a</sup> Disjuncta, e da de Tritono. Mas eu tenho proposto que são Especies Dissonantes, e que a 5.<sup>a</sup> Superflua em certo modo pôde ser Ligada, o que logo farei evidente, e agora só passo a mostrar como alguns Práticos Antigos usáão da dita 5.<sup>a</sup> com apparencias de Ligadura, e sem ella, o que se vê nos seguintes*

## E X E M P L O S.

Sem Ligadura.

Da mesma sorte.



Com apparencias de Ligadura no Tiple, e Contralto.



Não poder Desligar a 5.<sup>a</sup> Superflua immediatamente descendo em *Especie Imperfeita*, segundo as Leis rigorosas das Ligaduras, não obsta para que, conforme o presente.

estmo, afo, e gofto dos Profeflores Modernos, feja pofta em *Ligadura fubindo* ao tempo da *Defcenfa* por modo de *glefa*, para ir occupar o lugar da *Prevenção* de outra *Ligadura*, ou ainda fem effe motivo, affim como fazemos com alguma femelhança ás *Ligaduras* das mais *Efpecies Differentes*, como v. g. á da 7.<sup>a</sup>.

## E X E M P L O.



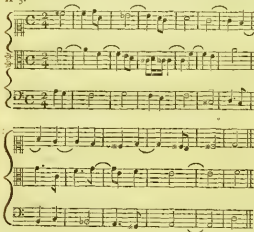
E fe me differem que as outras *Ligaduras*, não obftante que affim fe portem por modo de *glefa*, podem tam-bem *Desligar* fem ella, *defcendendo gradatim*, como devem; refpondo, que por effo mefmo que o ouvido eftá já coftumado áquelle maneira de proceder de femelhantes *glefas*, fentindo logo a *Imperfeita*, não eſtranha, antes approva, e da propria forte fe fatisfaz, efentando depois da 5.<sup>a</sup> *ſuperſua* huma *glefa*, em parte femelhante ás que houve nas outras *Ligaduras*, *reſolvendo* immediatamente em *Eſpecie Imperfeita*, ainda que neſte ſó caſo ſeja *fubindo*; e não ha razão, para que o ſentido abraçe mais huma do que outra *Falſa*, *glefa*, ou *Defcenſa* em ponto tão identico para o meſmo ouvido.

Continuo agora a fazer manifeſto, e a propôr outro Exemplo, em que ſe verá, ſegundo os *Práticos*, rigorosa-mente *Ligada*, a 5.<sup>a</sup> *Superſua*, a 4.<sup>a</sup> *Diminuta*, e a 4.<sup>a</sup> de *Tritono*, de que tenho fallado, ſobre o *Acompañamento*;  
por-

porque entre as *Partes particulares* podem-se encontrar ~~uma~~ *Ligadura*, ou tambem com ella. Assignallas-hei em *Partitura* para se notarem melhor os seus *Transitos*.

A 3.

## E X E M P L O.



Este Exemplo he bem extraordinario nas suas *Especies*. No 2.<sup>o</sup> *Compasso* se vê em *Ligadura* com o Baixo a 5.<sup>a</sup> *Superflua*, que está no Tiple em C. \*. Ella *Prepara* em 4.<sup>a</sup> de Tritono, que he *Dissonante*, e *Desliga* na Imperfeita depois da *glôsa* no 3.<sup>o</sup> *Compasso* em 3.<sup>a</sup> *Menor*. Nesta se prende a 4.<sup>a</sup>, que se dá no 4.<sup>o</sup> *Compasso* com o *Acompanha-*  
men-

*Quinto*, a qual he 7.<sup>a</sup> *Diminuta* com o C. 8.<sup>o</sup> do *Contralto*, e como rigorosa *Ligadura* de 7.<sup>a</sup>, *resolve* em 6.<sup>a</sup> no 5.<sup>o</sup> *Compasso* com C. 4.<sup>o</sup> do mesmo *Contralto*. Elle *Prepara* logo em 8.<sup>a</sup> do *Baixo*, para *Ligar* com elle no 6.<sup>o</sup> *Compasso* em 4.<sup>a</sup> *Diminuta*, *Desculpando* no dito *Compasso* em 3.<sup>a</sup>, fazendo juntamente propria *Ligadura* de 1.<sup>a</sup> *inferior* com o *Tiple*, que vai seguindo da mesma sorte até ao 9.<sup>o</sup> *Compasso*, no qual o dito *Tiple* faz humma *Ligadura* de 4.<sup>a</sup> *Superflua* com o *Baixo*, e outra de 2.<sup>a</sup> *Menor inferior* ao mesmo tempo com o *Contralto*. No que se adverte a 4.<sup>a</sup> de *Tritono* *preza*, e *descende*, quando no maior uso he *solta*, e o seu *Transito* *subindo*.

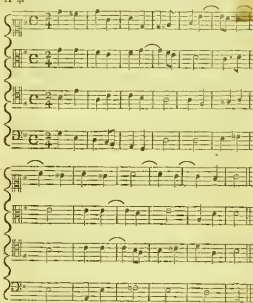
Estas *Especies*, pelo modo com que se vem *Ligadas*, não se encontram muito ordinariamente, mas sim em casos particulares; e como os Professores modernos, usando assim dellas humma, ou outra vez, se podem encontrar, por isso as formalizei no Exemplo *supra*, e deve o novo acompanhante estar bem sciente no que fica escrito, porque nestas, e em outras delicadezas da Arte temos posto na *Praxe*, com geral accitação do ouvido, as *Especies Diminutas*, e *Superfluas* dentro, e fóra de *Ligadura*, pois com ellas, e com todas as mais possiveis formamos muito boa Musica.

Eu bem sei que a 4.<sup>a</sup> *Diminuta*, que escrevo em o 6.<sup>o</sup> *Compasso*, seria mais harmoniosa com a 6.<sup>a</sup>, sabindo esta logo para a 5.<sup>a</sup>; mas quiz rigorosamente demonstralla com maior falsidade, fazendo-a tambem *padecer* na *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> *inferior* entre as *Partes*, por estar acompanhada da 5.<sup>a</sup>, o que sendo com a 6.<sup>a</sup>, não a propunha tão *Dissonante*.

Não obstante apparecerem rariſsimas vezes, como já disse, as *Especies Dissonantes*, a saber, a 4.<sup>a</sup> *Diminuta*, a 4.<sup>a</sup> de *Tritono*, e a 5.<sup>a</sup> *Superflua* postas em *Ligadura* sobre o *Baixo*; com tudo, muito frequentemente se encontram todas entre as *Partes particulares*, assim como a 5.<sup>a</sup> *Falso*.

A 4.

## E X E M P L O.



No primeiro *Compasso* está o C. \* do *Tiple* em 4.<sup>a</sup> *Superflua* com o G. do *Contralto*. No 3.<sup>o</sup> a mesma 4.<sup>a</sup> de *Tritono* entre o proprio *Contralto*, e o *Tenor*. No 6.<sup>o</sup> a 4.<sup>a</sup> *Di-*

*capta* entre o Tenor, e o Contralto. No 8.<sup>o</sup> a 5.<sup>a</sup> *Superflua* entre o Tiple, e o Tenor. No 10.<sup>o</sup> a 5.<sup>a</sup> *Falsa* entre o Tenor, e o Tiple.

Parece que eu só devia propôr esta materia com tanto empenho, se a presente Obra fosse da *Compostura*, e das suas Doutrinas, e Regras; porém julgo-a propriissima deste lugar por duas razões: humna he, porque *Prática*, e *Especulativamente* tenho fallado de todas as *Especies*, que servem no *Acompanhamento*, as quaes sahem para elle da mesma *Composição*; e a outra, porque como hoje quasi todos os *Cravistas* querem ser, ou são *Compositores*, não me parece improprio tratar este Assumpto, pois he tão parcial do scientifico *Contraponto*.

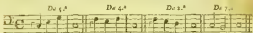
## DEMONSTRAÇÃO XXVI.

*Em que se trata das Clausulas, ou Cadencias, e da sua propria Etymologia.*

A Palavra *Clausula* deriva-se do verbo *Claudo*, *is*, que significa *fechar*, e por isso adequadamente dizemos fecha a *Clausula*, quando se completa alguma *Cadencia*. Esta he o fim, ou remate de qualquer Periodo de Musica, com que terminão as *Partes*, e chama-se *Cadencia*, porque cabe á conclusão.

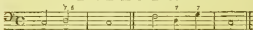
A *Clausula*, ou *Cadencia* pôde ser *simples*, *Composta*, ou *dobrada*. *Cadencia*, ou *Clausula simples* he todo aquelle *Movimento*, que o *Baixo* faz da 5.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup>, ou 7.<sup>a</sup> para o *Tom*; e na *Harmonia das Especies* he o *Transito*, que as 6.<sup>a</sup>, ou 3.<sup>a</sup> *Maiores* sôbem para a 8.<sup>a</sup>, sem preceder a tudo isto *Especie Falsa Ligada*.

## E X E M P L O.



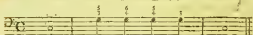
A *Cadencia Composta*, ou *Real* he, quando ha alguma *Ligadura* de 7.<sup>a</sup>, que *resolucudo* em 6.<sup>a</sup>, ou 3.<sup>a</sup> *Maiores*, fecha a *Cadencia* na 8.<sup>a</sup>. As que terminão no *Tom*, ou *descem* da 2.<sup>a</sup>, ou *saltão* da 5.<sup>a</sup>.

## E X E M P L O.



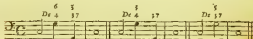
A *Cadencia*, ou *Clausula dobrada* ordena-se sobre a 8.<sup>a</sup> do *Tom* com as *Especies* seguintes.

## E X E M P L O.



Divididas em tres porções as *Especies* desta mesma *Clausula*, fôrão outras *Cadencias* separadas.

## E X E M P L O.

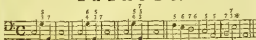


Direi agora em summa que as *Clausulas*, ou *Cadencias* são ordiunariamente de quatro fôrmas ; ou de 3.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup>,



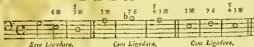
7.º e depois 7.º *Menor de chofre*, ou tambem por modo *Cantavel*; ou de 4.º, e 6.º, e depois 3.º, e 5.º, e logo 7.º *Menor de golpe*; ou de 4.º, e 5.º, e depois 3.º, e logo 7.º *Menor de chofre*, ou *folta*; ou de 7.º *Desenfpauda* em 6.º, ou 3.º *Maiores*, e depois da dita 3.º, 7.º *Menor de passagem*.

E X E M P L O .



Ha tambem *Clausula suspensa*, ou *Medial* com *Ligadura*, ou sem ella. Esta *Clausula* he igualmente feita sobre a *Corda* 5.º do *Tom* com a *Ligadura* da 4.º, e 5.º; quero dizer, consiste na *Ligadura* de 2.º *inferior*, que se faz entre as *Partes particulares*, resolvendo em 3.º *Menor* daquella, com quem *padrece*, ainda que para com o *Baixo* seja 3.º *Maior*, a qual fica *suspensa*, e daqui lhe provém o nome proprio da *Clausula*. Note-se.

E X E M P L O .



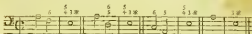
Sem Ligadura.

Com Ligadura.

Com Ligadura.

Em summa. Para se ordenar *Clausula suspensa*, ou *Medial*, ha de o *Baixo* fazer *Transito* da 6.º para a 5.º, ou da 4.º para a 5.º, ou do mesmo *Tom* para a dita 5.º. Chama-se *Medial* por ser na *Corda*, que he *mediação* do *Tom*; e *suspensa*, por não fechar a *Cadencia*.

## E X E M P L O.



Ultimamente chama-se *Cadencia* do *Tom* aquelle *Transito*, que o *Acompanhamento* faz de 4.<sup>a</sup> á parte inferior, ou 5.<sup>a</sup> acima, e de 4.<sup>a</sup> á parte superior, ou 5.<sup>a</sup> abaixo, levando 3.<sup>a</sup> *Maior*, isto he, todo o *Movimento*, que se encaminhar da 5.<sup>a</sup>, ou da 4.<sup>a</sup> para o *Tom*: da 2.<sup>a</sup> *Maior* para o *Tom*: da 7.<sup>a</sup> *Maior* para o *Tom*. Nomea-se tambem *Clausula* da 5.<sup>a</sup> a *passagem*, que o *Acompanhamento* fizer da 6.<sup>a</sup> para a 5.<sup>a</sup> do *Tom*, da 4.<sup>a</sup> para a dita 5.<sup>a</sup>, e do mesmo *Tom* para a propria 5.<sup>a</sup>, ainda que esta leve sómente 3.<sup>a</sup> *Maior*, 5.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>, como se vê nò E. do ultimo immediato Exemplo.

## D E M O N S T R A Ç Ã O XXVII

*Em que se faz ver como devem entender-se os números Arithmeticos, com que se denotão as Esppecies da Harmonia; e como bão de ser assignados propria, e regularmente no Acompanhamento.*

O \* assignado ao pé de qualquer *Especie*, denota que ella he *Maior*, ou *superflua*. O b, que he *Menor*, ou *Diminuta*. O 4 nos *Tons* de bb, que he *Superflua*, ou *Maior*; e *Diminuta*, ou *Menor* nos *Tons* de \*\*.

O \* escripto só sem *Especie* pela parte inferior, ou superior de alguma *Figura*, significa 3.<sup>a</sup> *Maior*. O b só, 3.<sup>a</sup> *Menor*. O 4 só, 3.<sup>a</sup> *Menor* nos *Tons* de \*\*; e nos *Tons* de bb, 3.<sup>a</sup> *Maior*.

Com os *Accidentes* \*, b, e 4 se demonstrão as *Especies* *Maiores*, ou *Menores*, *Superfluas*, ou *Diminutas*. Elles hão de ser escriptos com esta regularidade:

Quan-

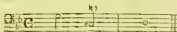
Quando se quizerem propôr as *Especies Maiores*, ou *Superfluas*, deve-se escrever o \*, ou 4 depois do *número*, com que se mostra a *Especie*, desta sorte, 7\*, 6\*, 5\*, 4\*, 3\*, 2\* em os *Tons Naturaes*, ou de \*\*. Deste modo nos *Tons* de bb, 74, 64, 54, 44, 34, 24. A razão he, porque o *signo* da *Especie*, que se mostra pelo *número*, está na *ordem* das *Teclas Brancas*; e o *Accidente*, que avisa seja aquella *Especie Maior*, ou *Superflua*, fica immediato na *ordem superior*, e por isso ha de o \*, ou 4 ser posto depois do *número*, com que se mostra a *Especie*, para rigorosamente denotar a sua *maioria*.

Quando se derem a entender as *Especies Menores*, ou *Diminutas*, será deste modo em os *Tons Naturaes*, ou de bb, b7, b6, b5, b4, b3, b2. Desta sorte nos *Tons* de \*\*, 47, 46, 45, 44, 43, 42; e pela propria razão se ha de figurar o b, ou 4 antes do *número*, com que se mostra a *Especie*, por ser tambem o 4, ou b inferior ao *signo*, com que se significa a mesma *Especie*, demonstrando assim a sua *diminuição*.

Mais claro. O *Accidente*, com que se avisa a *Especie Maior*, ou *Superflua*, deve ser assignado depois do *número*, para denotar propriamente, que lhe augmenta hum *Semitono Menor*, o qual he superior á *Tecla Branca*, com que se mostra a *Especie*. Nas *Especies Menores*, ou *Diminutas* ha de se escrever o *Accidente* antes do *número*, para com regularidade insinuar que lhe abate hum *Semitono Menor*, o qual he inferior á *Tecla Branca*, com que tambem se representa a *Especie*.

Deve-se porém advertir que o 4, ou \* poderão ser assignados antes dos *números*, para significarem tambem 3.<sup>o</sup> *Menor* nos casos seguintes. O 4 denota só 3.<sup>o</sup> *Menor*, quando evita a 3.<sup>o</sup> *Diminuta*, e nesta occasião unicamente he que se ha de escrever o 4 antes do *número* nos *Tons* de bb.

## E X E M P L O.



O \* sómente se vê indicar 3.<sup>a</sup> *Menor*, quando foge de produzir a 3.<sup>a</sup> *Diminuta*, e só então he que deve ter o \* antes do número nos *Tons Naturaes*, ou de \*\*, como v. g. em casos semelhantes.

## E X E M P L O.

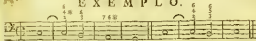


Em fim as *Especies*, que são precisamente *Maiores*, ou *Menores*, segundo a propria natureza do *Ton*, não carecem de *Accidentes*, para se denotarem, porque basta só o número para mostrar a *Especie Maior*, ou *Menor*, conformes á condição do mesmo *Ton*.

Em alguns Livros, que se imprimem de Musica para *Tanger*, ou *Acompanhar*, achão-se denotadas as *Especies*, para serem *Maiores*, ou *Superfinaes*, com hum risquinho no mesmo número.

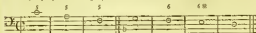
Os números, que no *singular*, isto he, que sem outros estão assignados no *Acompanhamento*, não denotão unicamente aquella *Especie* só escrita, mas tambem as mais, que se lhes podem ajuntar com esta intelligencia. A' 1.<sup>a</sup> deve-se ajuntar 4.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>.

## E X E M P L O.



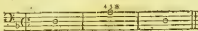
A 4.<sup>a</sup> *Superflua* vai para a 6.<sup>a</sup> A 4.<sup>a</sup> *Perfita* fica em 5.<sup>a</sup> *Falsa*.

A' 5.<sup>a</sup>, ajunta-se 3.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>. A' 6.<sup>a</sup>, tambem 3.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>.



A' 4.<sup>a</sup>, ajunta-se 5.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>. A 4.<sup>a</sup> desce para a 3.<sup>a</sup>, porque *Desculpa* da *Ligadura*, que faz de 2.<sup>a</sup> inferior com a que está em 5.<sup>a</sup> do *Acompanhamento*.

## E X E M P L O.



A' 4.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup> ajunta-se a 8.<sup>a</sup>. A 6.<sup>a</sup> vem para a 5.<sup>a</sup>, e a 4.<sup>a</sup> para a 3.<sup>a</sup>.

## E X E M P L O.



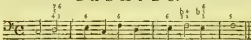
A' 7.<sup>a</sup>, ajunta-se 3.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup>, se esta for *Perfita*; mas sendo *Diminuta*, ha de estar *Preparada*, e *Desculpar* como *Falsa*; e se assim não for, acompanhar-se-ha a dita 7.<sup>a</sup> sómente com 3.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>. A 7.<sup>a</sup> *resolve* á 6.<sup>a</sup>. Sempre que esta for *Maior*, deve-se-lhe ajuntar a 4.<sup>a</sup>, se ficar cuberta da 6.<sup>a</sup>.

## E X E M P L O.



A' 7.<sup>a</sup>, e 4.<sup>a</sup> ajunta-se a 5.<sup>a</sup>. A 7.<sup>a</sup> Desliga em 6.<sup>a</sup>, e a 4.<sup>a</sup> desce para a 3.<sup>a</sup>.

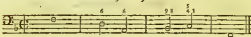
## E X E M P L O.



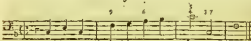
A' 9.<sup>a</sup> ajunta-se 3.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup>. Desce á 8.<sup>a</sup>, estando o Baixo quieto; subindo este, resolve á 6.<sup>a</sup>; e descendo, á 10.<sup>a</sup>, que he o mesmo do que á 3.<sup>a</sup>. A 3.<sup>a</sup>, com que se acompanha a 9.<sup>a</sup>, póde ser *Maior*, ou *Menor*, segundo o pedir a *Harmonia* respectiva, e não se dará 8.<sup>a</sup> juntamente.

## E X E M P L O S.

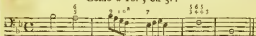
Como desce a 9.<sup>a</sup> á 8.<sup>a</sup>.



Como resolve á 6.<sup>a</sup>.

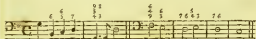


Como á 10.<sup>a</sup>, ou 3.<sup>a</sup>.



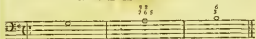
A' 9.<sup>a</sup>, e 4.<sup>a</sup> ajunta-se a 5.<sup>a</sup>, ou tambem 6.<sup>a</sup>, que vem a ser como a *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> inferior acompanhada da 4.<sup>a</sup> *Superflua*, e 6.<sup>a</sup>.

### EXEMPLOS.



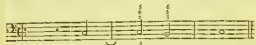
A' 9.<sup>a</sup>, e 7.<sup>a</sup> ajunta-se 3.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup>. A 9.<sup>a</sup> desce á 8.<sup>a</sup>.  
A 7.<sup>a</sup> *Desfulpa* na 6.<sup>a</sup>.

### EXEMPLO.



A' 2.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup> não se ajunta mais coisa alguma.

### EXEMPLO.



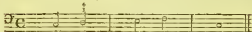
A' 2.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup> póde-se ajuntar a 8.<sup>a</sup>.

## E X E M P L O.



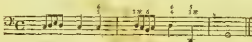
A' 3.<sup>a</sup>, e 4.<sup>a</sup> ajunta-se a 6.<sup>a</sup>.

## E X E M P L O.



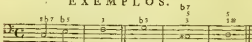
A' 5.<sup>a</sup> *Perfeita*, e 6.<sup>a</sup> ajunta-se 3.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>.

## E X E M P L O.



A' 5.<sup>a</sup> *Falsa* ajunta-se 6.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>, ou tambem 3.<sup>a</sup> *Menor*, e 7.<sup>a</sup> *Menor*.

## E X E M P L O S.



Em Gamma. Vendo-se no *Baixo* apontada *sf* a 1.<sup>a</sup>,  
ajuntar-se-lhe-ha 4.<sup>a</sup> *Perfeita*, ou *Superflua*, e 6.<sup>a</sup>. Se da pro-  
pria forte se encontrar a 3.<sup>a</sup>; 5.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>. Se a 4.<sup>a</sup>; 5.<sup>a</sup>, e  
8.<sup>a</sup>; porque para se acompanhar com a 6.<sup>a</sup>, ha de esta con-  
correr sobre a mesma 4.<sup>a</sup>. Se apparecer *sf* a 5.<sup>a</sup>; 3.<sup>a</sup>, e  
8.<sup>a</sup>. Se a 5.<sup>a</sup> *Falsa*; 3.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>, ou talvez 3.<sup>a</sup> *Menor*,  
e 7.<sup>a</sup>.



e 7.<sup>a</sup>. Se a 6.<sup>a</sup>; 3.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>. Se a 7.<sup>a</sup>; 3.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup>. Se a 9.<sup>a</sup>; 3.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup>. Se tambem se assignarem *só* duas *Especies*, como 7.<sup>a</sup>, e 4.<sup>a</sup>, ou 4.<sup>a</sup>, e 9.<sup>a</sup>, ajunte-se-lhe a 5.<sup>a</sup>. Se a 9.<sup>a</sup>, e 7.<sup>a</sup>; 3.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup>. Se a 3.<sup>a</sup>, e 4.<sup>a</sup>; a 6.<sup>a</sup> *Maior*. Se a 5.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>; 3.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>. Se a 2.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup>, pôde-se-lhe conferir a 8.<sup>a</sup>; mas á 2.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup> não se lhe ajunte com a alguma. No que se entende, como por huma, ou duas *Especies*, que sómente se escrevão sobre o *Acompanhamento*, se advertem todas as mais, que lhes são adequadas.

## DEMONSTRAÇÃO XXVIII.

*Em que se descrevem algumas Especies, e observações Práticas, mais, ou menos ordinarias no uso comum de Acompanhar.*

**E**M os *Tons* de 3.<sup>a</sup> *Menor* encontra-se algumas vezes levar a 4.<sup>a</sup> do *Tom* nas *Especies* da sua *Harmonia*, 3.<sup>a</sup> *Menor*, 4.<sup>a</sup> *Superflua*, 6.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>, quando desce da 5.<sup>a</sup>, ou busca a 2.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup>, ou 6.<sup>a</sup> do *Tom*. Faça-se esta consideração no G. do 1.<sup>o</sup> *infra* escrito Exemplo.

A 2.<sup>a</sup> dos mesmos *Tons Menores* poderá vir com 8.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup> *Menor*, 5.<sup>a</sup> *Falsa*, e 6.<sup>a</sup> *Maior*, se for para a 3.<sup>a</sup>, ou procurando o *Tom*. Tambem subindo para a 4.<sup>a</sup>, ou descendo para a 7.<sup>a</sup>. Veja-se E. no seguinte Exemplo.

A 7.<sup>a</sup> dos proprios *Tons Menores* pôde-se acompanhar com 5.<sup>a</sup> *Falsa*, 7.<sup>a</sup> *Diminuta*, 8.<sup>a</sup>, e 3.<sup>a</sup> *Menor*, cahindo no *Tom*, ou indo buscar a 4.<sup>a</sup>, ou 6.<sup>a</sup> do *Tom*. Note-se o C. do mesmo Exemplo.

A 6.<sup>a</sup> dos *Tons Menores* pôde apparecer com 2.<sup>a</sup> *Superflua*, 8.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, e 4.<sup>a</sup> de *Tritono*, descendo para a 5.<sup>a</sup> do *Tom*, ainda que passe pela 4.<sup>a</sup> do mesmo *Tom*. Veja-se no proprio Exemplo B.

Tudo o que está proposto se observe nos *Movimentos* das

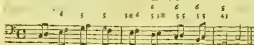
das sobreditas *Cordas* em o Exemplo seguinte, buscando-as a 5.<sup>a</sup> do *Tom*, só com a mudança de se levantar hum Dedo, e deixar outro.

## E X E M P L O .



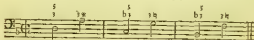
Acompanhão-se as primeiras *Figuras* de cada huma das *partes* do *Campassô*, quando ellas vão *gradatim*; e saltando, deve-se fazer o mesmo, não só a todas as que saltão, mas tambem as que lhe precedem, sejam nas *partes* principais do *Campassô*, ou nas intermedias.

## E X E M P L O .



Todo o *Movimento* de 5.<sup>a</sup> subindo, que he o mesmo de 4.<sup>a</sup> descendo, pôde levar 3.<sup>a</sup> *Maior*, ainda que o *Tom* não a tenha propriamente.

## E X E M P L O .

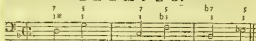


Estes saltos de 5.<sup>a</sup> acompanhão-se com 3.<sup>a</sup> *Maior*, porque são 5.<sup>as</sup> do *Tom* antecedente.

Mas

Mas apontando-se-lhe 3.<sup>a</sup> *Menor* ao *Transito* de 4.<sup>a</sup> *afirma*, que he o proprio de 5.<sup>a</sup> abaixo, ha de ser para que *Prepare* 7.<sup>a</sup> a *Figura* seguinte.

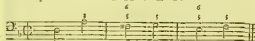
E X E M P L O .



As *Figuras*, que contém 3.<sup>a</sup> *Maior*, são 5.<sup>a</sup> do *Tem* subsequente, e por isso levão 7.<sup>a</sup> *Menor*, porque vão para elle.

Tambem pôde caber 3.<sup>a</sup> *Menor*, ao sobredito *salto* de 5.<sup>a</sup> subindo, para que a *Nota*, que se segue, leve 5.<sup>a</sup>: haverá caso em que esta seja *Falsa*, se o *Baixo* for alterado.

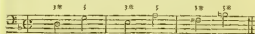
E X E M P L O .



Estas, que se escrevem com 5.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>, podem ser ou 4.<sup>a</sup> alterada do *Tem* de 3.<sup>a</sup> *Menor*, ou 7.<sup>a</sup> *Maior* do *Tem* de 3.<sup>a</sup> *Maior*.

Pertence 3.<sup>a</sup> *Maior* á *Figura*, da qual se faz *Transito* de 4.<sup>a</sup> *afirma*.

E X E M P L O .



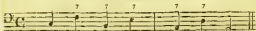
As que se apontão com 3.<sup>a</sup> *Maior*, são 5.<sup>a</sup> do *Tem* para onde vão.

Porém assignando-se-lhe 3.<sup>a</sup> *Menor*, será para *Prevenir* 7.<sup>a</sup> a *Nota* para onde *salta*.

E X -

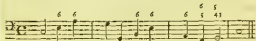


E X E M P L O .



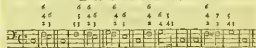
Mas se as *Figuras*, das quaes se fizerem os *saltos*, se acompanharem com 6.<sup>a</sup>, pela cantar a *Voz*, ou se apontar com o *numero*, tambem a outra *Figura* levará 6.<sup>a</sup>.

E X E M P L O .



Póde-se dar de *chofre* na 4.<sup>a</sup> do *Tom*, 1.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> *Superflua*, e 6.<sup>a</sup>, ainda que não venha da 5.<sup>a</sup>, isto he, saltando v. g. do *Tom* á dita 4.<sup>a</sup>, e a razão he; porque sôa da mesma sorte que se descesse da 5.<sup>a</sup>, e por isso, quando a 4.<sup>a</sup> do *Tom* faz *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> *inferior*, leva a primeira parte della 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>, como se fura para a 5.<sup>a</sup>, e depois as *Especies* da *Ligadura* são a propria *Harmonia* da tal 5.<sup>a</sup> do *Tom*, o que sendo assim, o ouvido percebe, ou sente igual effeito, como se viesse da 5.<sup>a</sup>, ou saltasse logo do *Tom* á melina 5.<sup>a</sup>.

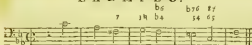
E X E M P L O .



Póde tambem descer a 4.<sup>a</sup> do *Tom* com 4.<sup>a</sup> *Perfeita*, e 6.<sup>a</sup> *Menor*, depois da 5.<sup>a</sup> do *Tom* ter levado 3.<sup>a</sup> *Maior*, 5.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>.

EX-

## E X E M P L O .



O *Ponto*, que o *Baixo Ligar*, ou fizer *Sincopa*, e depois d'elle subir para a *Nota* immediata, ou descer de salto, não será *Ligadura de Especie Falsa*, mas somente de *Figura*, e se acompanhará toda com a sua propria *Harmónia*.

## E X E M P L O .



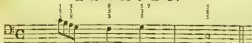
## D E M O N S T R A Ç Ã O XXIX.

Em que se prosseguem, e assignão outras observações Práticas.

**T**ODA a *Figura*, ou *Nota* do *Baixo*, que levar 3.<sup>a</sup> *Menor*, e for o proprio *signo* logo alterado, deve-se tambem a 3.<sup>a</sup> d'elle alterar, para não ficar *Diminuta*, e assim mesmo não deixará de ser ambas 3.<sup>as</sup> *Menores*, porém com diferentes *Proportões*. A 1.<sup>a</sup> 3.<sup>a</sup> *Menor* compôr-se-ha primeiro do *Tono*, e depois do *Semitono*; e a segunda 3.<sup>a</sup> *Menor* terá primeiro o *Semitono*, e depois o *Tono*. Esta diversa posição do *Semitono* causa na Musica notavel variedade, como já disse em outra parte. Observe-se o 4, que está escrito antes do número, com que se mostra a *Especie*, para denotar propria, e adequadamente neste caso a 3.<sup>a</sup> *Menor*.

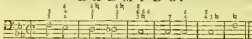


## E X E M P L O.



Póde apparecer 3.<sup>a</sup> *Maior* com a 6.<sup>a</sup> *Menor*, não sómente na 5.<sup>a</sup> do *Tom*, mas também em qualquer outro *figuo*, que leve 3.<sup>a</sup> *Maior*.

## E X E M P L O.



As *Especies* do segundo *Compasso* parecendo as mesmas, são muito diferentes em os nomes dos proprios *numeros*, e na *Harmonia*. As do 1.<sup>o</sup> D. são 6.<sup>a</sup> *Maior*, e 5.<sup>a</sup> *Falsa*; e as do segundo D., que he *bmolado*, 5.<sup>a</sup> *Perfesta*, e 6.<sup>a</sup> *Superflua*, não obstante não serem diversos os *numeros*, nem os *Accidentes*.

A 5.<sup>a</sup> do *Tom* poder-se-ha talvez encontrar com as *Especies* 9.<sup>a</sup> *Menor*, 3.<sup>a</sup> *Maior*, e 7.<sup>a</sup> *Menor*, ou qualquer outra *Nota*, que se acompanhe com 3.<sup>a</sup> *Maior*.

## E X E M P L O.

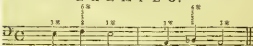


A's vezes concorre a 6.<sup>a</sup> *Superflua*, e com ella juntamente dar-se-ha 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup> sendo desta sorte.

E X-

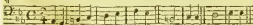
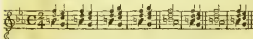


EXEMPLO.



As *Especies Superfluas*, e *Diminutas* podem-se tam-  
bem assignar sobre a maior parte das *Cordas* dos *Tons Me-  
nores*, e do modo seguinte nas do *Tom de C. 3.º Menor*.

EXEMPLO.



|   |  |   |   |  |  |
|---|--|---|---|--|--|
| Postura de 2. <sup>a</sup><br>Superflua, e 4. <sup>a</sup><br>de Tritono. | De 7. <sup>a</sup><br>Diminuta,<br>e 5. <sup>a</sup><br>Falsa. | De 1. <sup>a</sup><br>Falsa, e<br>2. <sup>a</sup> Me-<br>nor. | De 3. <sup>a</sup><br>Maior,<br>e 4. <sup>a</sup> Su-<br>perflua. | De 6. <sup>a</sup> Me-<br>nor, e 7. <sup>a</sup><br>Maior. | De 4. <sup>a</sup> Per-<br>feta, e 3. <sup>a</sup><br>Superflua. |
|---|--|---|---|--|--|

A *Postura* do 1.<sup>o</sup> *Compasso* sobre *A. b*, fórma 2.<sup>a</sup> *Superflua*, 4.<sup>a</sup> de *Tritono*, 6.<sup>a</sup> *Maior*, e 8.<sup>a</sup>.

A do 2.<sup>o</sup> *Compasso* sobre *B. b*, fórma 7.<sup>a</sup> *Diminuta*, 8.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup> *Menor*, e 5.<sup>a</sup> *Falsa*.

A do 3.<sup>o</sup> *Compasso* sobre *D.*, fórma 5.<sup>a</sup> *Falsa*, 6.<sup>a</sup> *Maior*, 8.<sup>a</sup>, e 3.<sup>a</sup> *Menor*.

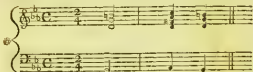
A do 4.<sup>o</sup> *Compasso* sobre *F.*, fórma 3.<sup>a</sup> *Menor*, 4.<sup>a</sup> *Superflua*, 6.<sup>a</sup> *Maior*, e 8.<sup>a</sup>.

A do 6.<sup>o</sup> *Compasso* sobre *C.*, fórma 6.<sup>a</sup> *Menor*, 7.<sup>a</sup> *Maior*, 2.<sup>a</sup>, ou 9.<sup>a</sup>, e 4.<sup>a</sup> *justa*.

A do 8.<sup>o</sup> *Compasso* sobre *E. b*, *fôrma* 4.<sup>a</sup> *Perfeita*, 5.<sup>a</sup> *Superflua*, 7.<sup>a</sup> *Maior*, e 9.<sup>a</sup>, ou 1.<sup>a</sup>.

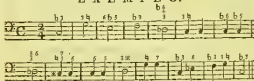
Estas duas *Posturas* do 6.<sup>o</sup>, e 8.<sup>o</sup> *Compasso* hão de ser *Preparadas*. Tambem se pôde encontrar a 1.<sup>a</sup> *Postura* de *A. b* do modo seguinte.

## E X E M P L O.



Sobre *A*. se vê 4.<sup>a</sup> de *Tritono*, 6.<sup>a</sup> *Superflua*, 8.<sup>a</sup>, e 3.<sup>a</sup> *Maior*. Ultimamente se observe o seguinte

## E X E M P L O.



Elle ensina a distinção, que se deve dar, tanto na *escrita*, como no pôr das *Especies* a huma *Tecla*, quando ella serve de *b*, e logo de *\** immediatamente. O *D. bmojado*, que está no 8.<sup>o</sup> *Compasso*, ha de receber em 3.<sup>a</sup> *Maior* o *Transito* da 5.<sup>a</sup> *Falsa* da *Postura* do *C. Natural* antecedente, o qual he 7.<sup>a</sup> do *Tom* de *D. b*. O *C. \**, que se

se vê no decimo *Compasso* precedente ao *D. Natural* do undecimo, da propria fórma he 7.<sup>a</sup> do dito *D. Natural*, razão, porque deve ser \* o C, e não *D. b*molado. De sorte, que o C. *Natural*, que precede ao *D. b*, acompanhando-se com 5.<sup>a</sup> *Pulsa*, ha de esta descer infallivelmente para a 3.<sup>a</sup> do *D. b*molado; e o C. \* antes do *D. Natural*, levando outra 5.<sup>a</sup> *Diminuta*, tambem deve fazer *Transito* para a 3.<sup>a</sup> *Maior* do *D. immediato*; pelo que se hão de sempre distinguir estes *Accidenter*, segundo a sua precisa *Concordancia*, ou *Relação*, quando elles cahem na mesma *Tecla*, ou *Taste*, por ser tão notavel a differença, como se pôde observar na distincta 3.<sup>a</sup>, que leva o *D. b*, da 3.<sup>a</sup> do C. \*, pois esta he *Menor*, e a outra *Maior*, sendo ambas dadas sobre hum *Tecla*; mas isto he, porque em semelhantes casos ella mesma representa dous *signos* diversos.

Em fim no *Toque Flórido* poderá passar a 8.<sup>a</sup> *Diminuta* desta sorte.

# E X E M P L O .



## D E M O N S T R A Ç Ã O X X X .

Em que se fazem ver algumas advertencias particulares, como das *Acciaccaturas*, e da *Nota Cambiata*.

**H**A occasões, em que se encontrão algumas *Especies* meños usadas, a que chamão *Acciaccaturas*, e communmente se achão em *Musica Instrumental*; porém tambem



## E X E M P L O.



Ou tambem desta forte depois da 4.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>.



Isto se entende sendo a 4.<sup>a</sup> *Perfeita*, porque se for *Superflua*, não soffre a 7.<sup>a</sup> *Maior*, e então só se deve dar, com a 4.<sup>a</sup> de *Tritano*, 2.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup> *Maior*.

São muito proprias as *Acciaccaturas* nos *Recitadores*: ellas podem ser de dous, tres, ou quatro *Tastar* unidos. Tambem igualmente terão seu lugar em alguma *Composição grave*, onde fazem admiravel effeito, e com especialidade naquellas *Ordas*, em que he propria a 6.<sup>a</sup> *Maior*, e se ha de unir a 4.<sup>a</sup> com a 3.<sup>a</sup>, assim como entre a 6.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup> se pôde intermeiar a 7.<sup>a</sup>, porque d'este modo se formão as *Acciaccaturas* seguintes.

## E X E M P L O.

Acciac. Acciac. Acciac. Acciac.

Acciac. Acciac. Acciac.

Em alguma *Nota*, que leve 5.<sup>a</sup> *Falsa*, pôde-se ajuntar a 6.<sup>a</sup> *Menor*, e por *Acciacatura* entre a 8.<sup>a</sup>, e 10.<sup>a</sup> se intermeia a 9.<sup>a</sup>, que faz boníssimo effeito: esta mesma *Postura* serve para as *Cadencias*; e sempre que as *Figuras* com 7.<sup>a</sup> pedem 3.<sup>a</sup> *Maior*, ficando entre a dita 3.<sup>a</sup>, e a 5.<sup>a</sup> unida a 4.<sup>a</sup>, ha *Acciacatura*.

## E X E M P L O.

Acciac. Acciac. Acciac.

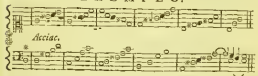
Ain-

E X E M P L O.



Ainda que a 2.<sup>a</sup> com a 4.<sup>a</sup> *Superflua* requerem 6.<sup>a</sup> *Maior*, póde-se unir a 5.<sup>a</sup> entre a 4.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup> para a *Acciacatura*, e não soará mal.

E X E M P L O.



Tambem se póde fazer *Acciacatura dobrada* com as *Especies* 2.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, e 7.<sup>a</sup> *Maior* em algum caso identico, ao que se propõe no seguinte

E X E M P L O.

Neste caso --



Póde-se fazer esta *Acciacatura*.





E X E M P L O S .



As *Especies*, que se põem na Mão direita, podem-se dobrar na esquerda; mas isto sómente deve-se fazer em hum *Forte*, ou quando se acompanha algum *Cbois* de 4, 8, ou maior número de *Vozes*; menos ditto he summa confusão, e será mais estrepito do que Musica. Porei a sua formalidade.

E X E M P L O .



Ha tambem hum certo modo de acompanhar com *diminuição*, o qual he proprio, quando se ha de ouvir hum *Voz* sómente, sem mais Instrumentos do que o *Orgão*, ou *Crava*. Consiste em que sobre as *Especies*, que competem á *Harmonia*, ou com ellas mesmas, se ande *floreando*, *arpejando*, ou fazendo *Instituições* em contraposição da sobredita *Voz*, no que he preciso muito aviso para não confundir, e escandalizar o *Cantor*. Não se podem dar *Corridas*, ou fazer *Volatas* juntamente com elle, mas sim depois, se for

por *Imitação*. A *Duo* também se consente acompanhar desta maneira, mas he muito mais difficiloso de conformar-se o Instrumentista com as duas *Partes*, porque ora deve *imitar*, ou *responder* a huma, ora a outra respectivamente. A maior número de *Vozes* não se permite o tal modo de proceder *Flúrido*. Advirto que o sobredito tem o seu proprio lugar no tempo, que dão as *Pausas*.

### DEMONSTRAÇÃO XXXI

Na qual se explica as *Pausas* do Baixo, que devem, ou não levar acompanhamento de *Especies* em a Mão direita; e em que se conclue com a precisa lembrança de algumas advertencias, que só na Prática se podem explicar, e entender mais facilmente.

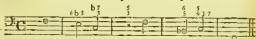
AS *Pausas* escritas no Baixo, ou sejam de *Seminima*, ou de *Colchea*, acompanha-se humas vezes com as *Especies* da 1.<sup>a</sup> Figura immediata seguinte, (ou da que lhe precede, se ambas contém a mesma *Harmonia*) e outras com a da 2.<sup>a</sup> Figura subsequente.

No Tempo *Quaternario* não se devem acompanhar as *Pausas* de *Mínima*, excepto quando nellas se *Desligar* *Especie Falsa*.

### EXEMPLOS.



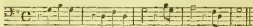
Não se acompanha as *Pausas*.



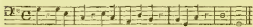
Acompanha-se esta *Pausa*, para *Desligar* a 7.<sup>a</sup> em 3.<sup>a</sup>.  
Só

Sómente se acompanhão as *Pausas de Semínima*, que vierem no *bater* das *partes* principaes do *Compasso*, que são a 1.<sup>a</sup> do *chão*, ou do *ar*, e não as que cahirem na 2.<sup>a</sup>, ou 4.<sup>a</sup> *parte*.

## E X E M P L O S.



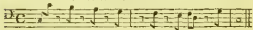
Acompanhão-se as *Pausas*.



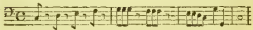
Estas não se acompanhão.

Acompanhão-se as *Pausas de Colchela*, que se assignarem no *dar* de qualquer das *partes* do *Compasso*, mas não as que occorrerem depois de se ferirem as ditas *partes*.

## E X E M P L O S.



Acompanhão-se as *Pausas*.

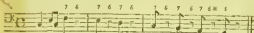


Estas não se acompanhão.

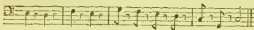
Devem-se porém acompanhar as *Pausas de Semínima*, que estiverem escritas na 2.<sup>a</sup>, ou 4.<sup>a</sup> *parte* do *Compasso*, ou as de *Colchela*, depois de *bater* qualquer das *partes*, no caso de ser preciso *resolver* nellas alguma *Especie Falsa*.

E X.

## E X E M P L O.



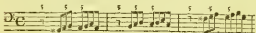
Acompanhão-se as *Pausas*, para se *Desculparem* as *Falsas*.



Estas não se acompanhão.

Tambem ha casos, em que não se acompanhão as *Pausas* com a *Harmonia* da 1.<sup>a</sup> *Figura*, que se lhe segue, mas sim com as *Especies* da 2.<sup>a</sup> *Nota*, por se supôr esta no lugar da *Pausa*. A 1.<sup>a</sup> *Figura* expressa não leva acompanhamento. Ella vem depois de *bater o Compasso*, e por isso não se conta.

## E X E M P L O.



A *Pausa* primeira supõe-se por *A.*, a segunda por *C.*, e assim se entendem as mais.

A propria intelligencia das *Pausas*, que está proposta no *Tempo Quaternario*, deve-se advertir tambem respectivamente em todas as outras *fôrmas* de *Compasso*, segundo

as suas partes principaes. Tocando-se na *Partitura*, com melhor certeza se conhecerão as *Pausas*, que podem, ou devem ser acompanhadas; porque algumas das sobredictas Regras são fallíveis em casos particulares.

Nos *Recitados*, *Arias*, *Duetos*, ou qualquer outra *Composição*, em *Partitura*, que de ordinario não trazem as *Especies* apontadas com os números de *algarismo*, se attenda á *Voz*, que vê escripta, e ás mais *Partes*, por quanto o Acompanhante tem obrigação de regular por ellas as *Especies*, e de acompanhar, ou não as *Pausas*, segundo as circumstancias, que ficão ponderadas. Quando se lhe offerecerem *Symphonias*, ou algum outro Papel, sem ter as *Especies* assignadas, applique promptissimo o ouvido para a instantanea penetração dellas, ou não se obrigue a adivinhar, porque he indispensavel dar mil erros. Em tal caso *Toque-se unicamente o Baixo* com a Mão esquerda, e a direita faça hum todo com elle, ou em 8.<sup>va</sup>, ou recolhendo só aquellas *Especies*, que com segurança lhe parecer que não destroem a boa *Harmonia* respectiva.

Em fim, concluo esta Demonstração, dizendo, que todas as mais circumstancias, que se requerem para se acompanhar no *Cravo*, ou *Orgão* com delicadeza, e discrição, pertencem métricamente a huma boa *Prática*, na qual deve, quem instruir ao novo Professor, advertir-lhe muito a melhor *Composição de Mãos*, porque desta Regra o ouvido, e a vista se agrada. As occasiões, e o como pôde acompanhar *Florido*, quando não houverem mais Instrumentos, sem confundir a *Parte*, que executa, e isto sómente a *Solo*, ou a *Duo*. Insinuar-lhe-ha o acerrado no mover, e diminuir o *Baixo*, no Acompanhar por 3.<sup>ra</sup>, e em outros primores, e galanterias, que se pôsão executar; porém ha de ser com grande reflexão, e prudencia. Igualmente dizer-lhe, onde, quando, e como deve usar dos *Arpejos*, *Mordentes*,

*tes*, e *Acciacaturas* nas *Arias Pateticas*, ou em outras Composições, sendo tudo isto necessario para *Tocar* com graça, e bom gosto, e para produzir affim com estes enseites, e soccorros da Arte, humna suave Melodia; e tambem avistado de muitas cousas, de que não faço especial lembrança, nem assigno Exemplos, porque só na *Praxe* se hão de explicar, e entender bem, por ser mais conveniente (em semelhantes casos) ouvir os Preceitos naquella mesmo acção, em que se executão.

### DEMONSTRAÇÃO XXXII.

*Na qual se faz lembrança de dous casos rarissima vez praticados, porém indubitavelmente possiveis na idéa do Compositor.*

**A** Liberdade, com que o *Compositor* effueve, propondo-se a copiosa multidão de *Modulações*, de que he capaz a Musica, e a extensão, a que se transportão os *Musicos* Modernos, não se contendo nos limites de hum só *Genero*, são bem dignas da particular attenção do estudioso *Cravista*. Elles fazem hum *mixto* de todos os *Generos*. Elles passão instantaneamente do *Chromatico Duro* para a *Molle*, quero dizer, dos *Tons* assignados com *##* para os que se apontão com *bb*, o que he empenho tão novo, que nunca occupou as idéas dos *Philarmonicos Antigos*, por modo semelhante.

Esta grande liberdade, que tem o *Compositor Moderno*, injeita muito a hum previsto Acompanhante posto ao *Orgão*, ou ao *Cravo*. Elle não tem vontade propria. Alli só faz a do *Compositor*, pondo as *Especies*, que se apontão, ou talvez se adivinhão. Elle *Sobre-Compõe*, e executa de repente, o que outrem meditou na invenção da sua propria obra; e parece summamente difficil, que logo advir-

ta tudo quanto o *Compositor* considerou muito de seu va-  
gar.

Represento-me estes sentimentos, lembrado da grande  
penetração, que ha de ter o *Organista*, para precaver as *es-  
travagancias*, que algumas vezes se encontrão na Musica;  
e como deve estar prompto para tudo quanto se lhe pôde  
offerecer, o farei sciente do que talvez encontrará, quando  
estiver mais descontentado. Note-se o Exemplo seguinte.

E X E M P L O.

Largo.

3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

A primeira metade da *Mínima*, que está em o *Tenor*  
no 3.º *Compasso*, he 6.º *Maior* do *F. 2* do *Baixo*; porém a  
2.ª metade da propria *Figura* passa a ser 7.º *Menor* do mes-  
mo *F. já 4*, em que fere a primeira *parte* do *ar*; e porque

a 7.<sup>a</sup> Menor de E. Natural, he o b de E., por isso se aponta a dita 7.<sup>a</sup> no *Acompanhamento* com o b, não obstante que no Tenor comprehenda o  $\sharp$  aquella parte do *Compasso*; pelo que o  $\sharp$  se escreve para avisar a tal *estravagancia*. Dou-lhe este nome pela irregularidade de que se acompanha, porque *Theoricamente* o  $\sharp$  de D. não he o b de E., ainda que em semelhante *Prática* se ha de tomar como b. O  $\sharp$ , que está sem *Figura* diante, he só para dar a entender que se deve passar do  $\sharp$  de D. (que na parte do *ar* já se considera como b de E.) ao b proprio de D.; e por isso o  $\sharp$  sem *Figura* he humma cautela, com que se avisa, não se dê o D.  $\sharp$ , para se fugir assim á errada intelligencia, com que alguns Antigos, e Modernos menos instruidos pertencem irregularmente desfazer com o b o  $\sharp$ , o que ainda por este *estravagante* caso se conhece, que não pôde ser, pois bem se mostra que entre o b de E., e o b de D. media o  $\sharp$ , isto he, o mesmo D. Natural.

O segundo caso, que tenho de propôr, não he tão *estravagante*, mas sómente menos *ordinario*. Elle infundia que se podem achar tres *Especies* juntas *Consecutivas*, como são 4.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup> em humma *Postura*.

### EXEMPLO.





Este Exemplo, em que advirto na parte do chão do segundo *Compasso*, que se podem encontrar as *Especies* 4.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup> juntas em hum *Pestura*, tambem me dá occasião, para manifestar nas duas seguintes Demonstrações em como a 4.<sup>a</sup> *junta* he *Especie Consonante Perfeita*, e não *Falsa*.

No 2.<sup>o</sup> *Compasso* se vê a 4.<sup>a</sup> em o *Tenor* a respeito do *Baixo*, sem a menor sombra de *Ligadura*. Ella occupa todo o segundo *Compasso*: se fora *Especie Falsa*, ou *Difsonante*, não se collocára assim na *Harmonia*. No 3.<sup>o</sup> *Compasso* tambem se adverte a 4.<sup>a</sup> no *Contralto*, e o estar em *Sinalefa* não he acerca do *Acompañamento*, mas sim pelo que respeita ao *Tenor*, com quem faz hum *Perfeita Ligadura* de 7.<sup>a</sup>, *Desenlhando* com o mesmo em 6.<sup>a</sup> *Maior*.

Antes que entre a provar mais largamente o Assumpto de ser a 4.<sup>a</sup> *Especie Consonante Perfeita*, devo advertir, que esta idéa não he tão nova, que não seja tambem conforme aos sentimentos dos melhores, e mais classicos Escritores de Musica. Entre os *Theoricos* ella he *Perfeita*; e entre alguns *Práticos*, só com a differença de se explicarem, contando todas as *Ligaduras* a respeito do *Baixo*, quando elle, nas que são *particulares*, he sómente hum méro *Acompañamento*.

João Alvares Frouro escreveu hum livro de quarto, que intitlou: *Discurso sobre a Perfeição do Diatbesarão...* Impresso em Lisboa na era de 1662. Elle cita, e mostra os Exemplos dos Authores Antigos, que escreverão, ou puzerão em *Prática* a 4.<sup>a</sup> *solta* com o *Baixo*. Mas isto se entenda em casos *particulares*, e com as *licenças*, que sabem só tomar os Sabios Musicos; porque a 4.<sup>a</sup> *Perfeita*, ainda que não he *Falsa*, com tudo, nunca he tão *Consonante* como as mais *Consonancias*; e o ser menos boa, não he infallivel consequencia de que seja absolutamente má.

O Padre *Mauzel Nunes da Silva* (\*) seguiu ao subredito *Fronto*, que foi seu Mestre, na *Arte Minima*, onde diz: *Que a 4.<sup>a</sup> he Consonancia Perfeita com particular Divisão.* *João de Muris*, *Gio Baptista Magone*, *Ghirland*, *João Alberto Bani* dizem o mesmo.

*Cerone* (†) trata da 4.<sup>a</sup> *Perfeita*. *Nazarre* (‡) da 4.<sup>a</sup> *Consonante*, e *Perfeita*. Em fim seria fazer hum dilatadissimo *Catalogo* dos *Authores*, que nesta materia se conformão, se os citasse todos: elles excedem o número de cem.

O Doutissimo, e insigne Mestre *David Perez* usa da 4.<sup>a</sup> *Perfeita* como *Especie Consonante*, assim com o *Baixo*, como entre as *Partes particulares*, a *Duo*, e a maior número de *Vozes*. Vejão-se com especial attenção os seus excellentes *Solfejos* a *Duo*, ou verdadeiramente a *Tres*. As notaveis *Matinas de Defuntos* novamente impressas, e outras muitas obras suas.

O grande *D. João Jorge* da mesma sorte se vale della a *Duo*, e a *Solo*; e todos os intelligentes sabem que aquelle modo de usar das *Especies*, que se permite a menos *Vozes*, se pôde praticar a maior número dellas. Em fim, os famigerados *Compositores*, *Pergolese*, *Giornelli*, *Mania*, *Fes*, &c. nas suas obras tratão a 4.<sup>a</sup> *Perfeita* como *Especie Consonante*. As duas seguintes *Demonstrações*, em que continão a insinuar *Theorica*, e *Praticamente* a mesma idéa, dão bem a conhecer esta verdade.

DE

(\*) *Man. Num. Art. Minim. Explan. ultim. folh. 125.*

(†) *Cerone. Lib. 2. cap. 74. folh. 113., e cap. 75.*

(‡) *Nazarre. El Escuel. Mus. Part. 1. Lib. 2. cap. 11. folh. 139., e na 2.ª Part. Lib. 1. cap. 16. folh. 104.*

## DEMONSTRAÇÃO XXXIII.

*Em que se intmão, ou dão evidentes provas da Perfeição da 4.ª justa; e em que se impugna ser Especie Falsa, ou Disonante.*

Continuão em mostrar as razões, que me obrigão a pôr a 4.ª justa na classe, e condução das *Consonantes Perfeitas*, depois de a ter excluido sempre de ser tratada como *Especie Disonante*, ou *Falsa*. Na V. Demonstração a incluí entre as *Especies Consonantes*, e logo a colloquei em o número das *Perfeitas*. No fim da mesma prometti dar a seu tempo a razão: esta farei agora evidente.

A *Perfeição* pôde-se entender de dous modos: hum em quanto á *essencia*; outro em quanto aos *attributos*, ou *partes*, que ~~constituem~~ *constituem* *Perfeita*, as quaes devem ser *Perfeitas*, para que o *tudo* seja *Perfeito*. Segundo esta infallivel doutrina, digo assim. A 3.ª he *Consonancia Perfeitissima*, e a melhor de todas as *Consonancias*. A 5.ª, e a 4.ª são *Especies*, e *partes essenciaes* da 3.ª, porque com a 4.ª collocada sobre a 5.ª, ou com a 5.ª depois da 4.ª, se fórma o *Diapazão*: logo se a 5.ª he *Especie Perfeita*, como *parte* daquelle *tudo Perfeito*, tambem à 4.ª he *Consonante Perfeita*, como a 5.ª.

Todas as *Especies Consonantes*, ou *Disonantes* gerão outra *Especie* da sua mesma natureza, quando se muda hum dos dous extremos de qualquer *Intervallo* 3.ª assim, ou 3.ª abaixo; quero dizer, a 3.ª transportada 3.ª abaixo, he *Unifono*; este, 3.ª assim, he 3.ª, *Especies* de hum mesmo genero *Perfeitas*. O extremo grave da 3.ª, collocado 3.ª assim, dá a 6.ª; e o extremo agudo da 3.ª, 3.ª abaixo, tambem dá a 6.ª, ambas *Especies Imperfeitas*. Mudando com as proprias Regras os extremos da 6.ª, sahe a 3.ª, e in-

cede o mesmo. O extremo grave da 2.<sup>a</sup> transportado 8.<sup>a</sup> acima, converte-se em 7.<sup>a</sup>. Fazendo-se o proprio ao extremo agudo da 7.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> abaixo, dá a 1.<sup>a</sup> inferior, ambas *Especies Falsas*. No que se vê, que trocando os extremos das *Especies* em 8.<sup>as</sup> superiores, ou inferiores, dão outras *Especies* semelhantes, ou *Perfeitas*, ou *Imperfeitas*, ou *Falsas*.

A 4.<sup>a</sup>, e a 5.<sup>a</sup> não differem nas taes qualidades. *Transportando* do sobredito modo os extremos graves, ou agudos destas duas *Especies* 8.<sup>a</sup> acima, ou 8.<sup>a</sup> abaixo, se converte a 4.<sup>a</sup> em 5.<sup>a</sup>, ou a 5.<sup>a</sup> em 4.<sup>a</sup>: logo gerão outra *Especie* da sua mesma natureza: logo ambas são *Perfeitas*, pois huma gera outra, e qualquer dellas he *Perfeita* no seu genero: logo a 4.<sup>a</sup> he *Consonante Perfeita* como a 5.<sup>a</sup>.

O estar a 4.<sup>a</sup> *justa* com o Baixo por modo de *Ligadura*, revestida das apparencias de *Falsa*, não he a que a confitue *Dissonante*, porque da mesma sorte se ordena a 5.<sup>a</sup> *justa*, e mais ella nesta occasião nunca deixa de ser *Perfeita*, como he, com o Acompanhamento, ainda que esteja posta em *Ligadura particular*. A *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> inferior entre as *Partes*, he a que se tem, e deve ter por *Ligadura Perfeita*, não obstante que o Baixo acompanhe em 4.<sup>a</sup>, ou 5.<sup>a</sup> a *Parte Ligada*, e pareça que com o mesmo Baixo fórma outra *Ligadura*, o que não he como materialmente se vê, porque a 2.<sup>a</sup> inferior he só a *Falsa*, e como tal *padece* com a *Parte superior*, que a *cobre*. A 4.<sup>a</sup>, e a 5.<sup>a</sup> *padecem* como 2.<sup>a</sup> inferior das que as *opprime*; mas não como 4.<sup>a</sup>, ou 5.<sup>a</sup> *Perfeitas* do Baixo, que cile nas *Ligaduras particulares* he só méro *Acompanhamento*. O poderem-se-lhes accommodar, ou parecer que estão com todas as *Condições*, com que se põem em *Ligadura* as *Especies*, que são absolutamente *Dissonantes*, não lhes destroe o ser de *Perfeitas* neste caso, porque ellas para com o Baixo não são delinquentes; e o estarem *Ligadas* como *Falsas*, só he

a respeito da *Parte Superior*, que as *mortifica*, e com quem fôrmo *Lagadura* de 2.<sup>a</sup> *superior*, pois como tal *padecem*, e não como 4.<sup>a</sup>, ou 5.<sup>a</sup> *Perfeitas* do *Acompanhamento*. *Convertem-se* de *apparencias* não lhes dá *realidade*: logo a 4.<sup>a</sup> he *Consonante Perfeita*, como a 5.<sup>a</sup>.

As *Especies* 4.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup> *justas*, tendo as mesmas qualidades, ou ambas hão de ser *Consonantes Perfeitas*, ou *Dissonantes*, porque repugna ser huma *Falsa*, outra *Perfeita*. Ha tres *Especies* de 5.<sup>a</sup>: *Diminuta*, *Perfeita*, e *Superflua*. A *Diminuta* tem menos, a *Superflua* mais hum *Semitono Menor* do que a *Perfeita*. Ha tambem tres *Especies* de 4.<sup>a</sup>: *Superflua*, *Perfeita*, e *Diminuta*. A *Superflua* tem mais, a *Diminuta* menos hum *Semitono Menor*, do que a *Perfeita*. Ora vamos ainda combinando estas identicas qualidades da 5.<sup>a</sup>, e da 4.<sup>a</sup> *Perfeitas*. A 5.<sup>a</sup> *justa* está no meio das duas 5.<sup>a</sup> *Dissonantes*. A 4.<sup>a</sup> *Perfeita* tambem igualmente collocada entre as suas *collateraes*, como a 5.<sup>a</sup>: logo a 4.<sup>a</sup> *justa*, e a 5.<sup>a</sup> são *Consonantes Perfeitas*, porque em tudo se mostram *parciaes*, e identicas as suas qualidades.

A 4.<sup>a</sup> *Perfeita*, e a 5.<sup>a</sup> *justa*, quando se alterão com algum dos *Accidentes* \*, b, ou c, passam a *Superfluas*, ou *Diminutas*, e então são *Dissonantes*: segne-se logo que na sua primeira *consistencia*, tão *Perfeita* he a 4.<sup>a</sup>, como a 5.<sup>a</sup>.

Para se *afinarem* alguns *Instrumentos*, temperão-se as suas *Cordas* em 4.<sup>a</sup>; e para se *concordarem* outros, tem a propria *afinação* por 5.<sup>a</sup>: logo se as 4.<sup>a</sup> fossem *Dissonantes*, não servirão para este fim, assim como para o mesmo nos valemos das 5.<sup>a</sup>: logo a 4.<sup>a</sup> não he *Falsa*, mas *Consonante Perfeita*, como a 5.<sup>a</sup>.

Se a 4.<sup>a</sup> fosse *Especie Falsa*, não poderia a *Voz* de *Tenor* cantar a de *Tiple* sem notavel *Dissonancia*: com o *Tenor*, ordinariamente se suppre o *Tiple* sem grande, ou total *offensa* do ouvido: logo a 4.<sup>a</sup> não he *Dissonante*, mas sim  
Per-

*Perfeita*. Fallo com os que entendem, que na occasião da *Voz de Tenor* supprir a *Parte de Tiple*, muitas das *Especies* são *transportadas* 8.<sup>a</sup> abaixo, entre as quaes as 5.<sup>a</sup> se convertem talvez em 4.<sup>a</sup>: logo a 4.<sup>a</sup> he *Especie Consonante*, como a 5.<sup>a</sup>.

A qualquer *Especie Dissonante* posta em *Ligadura*, pôde absolutamente aboar a 5.<sup>a</sup> *Perfeita*. Não he assim a 4.<sup>a</sup> *justa* para com todas; porém quando o *Baixo* faz *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> *inferior*, não obstante poder ser esta acompanhada com a 5.<sup>a</sup>, he tambem a sobredita 4.<sup>a</sup> quem pôde fazer as suas vezes, e quem aboa a tal 2.<sup>a</sup>: logo a 4.<sup>a</sup> he *Consonante Perfeita*, como a 5.<sup>a</sup>.

As *Ligaduras Perfeitas* somente podem ser duas, que são a *Superior* de 7.<sup>a</sup>, e a de 2.<sup>a</sup> *inferior*: e... *uras* não se devem aboar com outras *Especies*, que sejam *Dissonantes*: a *Ligadura* de 7.<sup>a</sup> serve de acompanhamento a 3.<sup>a</sup>, ou 5.<sup>a</sup>: a *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> *inferior* a 4.<sup>a</sup>, ou 6.<sup>a</sup>: logo se a 4.<sup>a</sup> pôde servir de abono á *Especie Falsa*, assim como a 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, ou 6.<sup>a</sup>, não he *Dissonante* a 4.<sup>a</sup>.

Todas as vezes que se ordena *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> *inferior* no *Baixo*, ou entre as *Partes particulares*, sempre he a *Parte Ligada* a que *padece*. Liga o *Baixo*, e *padece* de 2.<sup>a</sup> *inferior*. Liga de 2.<sup>a</sup> *inferior* com a 5.<sup>a</sup>, a que está em 4.<sup>a</sup> *justa* do *Acompanhamento*, e *padece* como 2.<sup>a</sup> *inferior* da 5.<sup>a</sup>. Liga de 2.<sup>a</sup> *inferior* com a 6.<sup>a</sup>, a que está em 5.<sup>a</sup> *Perfeita* do *Baixo*, e tambem *padece* como 2.<sup>a</sup> *inferior* da 6.<sup>a</sup>: logo a 4.<sup>a</sup> he *Consonante Perfeita* como a 5.<sup>a</sup>, porque da mesma sorte se pôe em *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> *inferior* entre as *Partes*; sendo ambas igualmente *Perfeitas* para com o *Acompanhamento*; e onde se dá huma razão igual, ha tambem o mesmo *Direito*.

Os *Musicos Práticos*, que tem a 4.<sup>a</sup> *justa* por *Especie Dissonante*, ou *Falsa*, dizem que ella não deve ser *Ligada* somente a duas *Vozes*, por não haver outra em 5.<sup>a</sup>, que a fa-



faça *padeecer*; mas em resposta, que se o Baixo não pôde fazer *padeecer* a 4.<sup>a</sup> a duas Vozes, assim como faz a 7.<sup>a</sup>, e a 5.<sup>a</sup> Falsa postas com elle em *Ligadura*, he sem dúvida que na occasião, em que a 4.<sup>a</sup> se vê acompanhada da 5.<sup>a</sup>, não he o Baixo com quem propriamente *Liga*, mas sim com a *Especie*, que serve de 5.<sup>a</sup>, pois com ella *padece*, e faz propria *Ligadura*, on de 7.<sup>a</sup>, on de 1.<sup>a</sup> inferior. O habito só não faz o perfeito Monge. Ella sim parece estar posta com as condições de Falsa, mas com tudo isso para com o Acompanhamento he *Perfeita*, assim como a 5.<sup>a</sup>, quando se acompanha das mesmas circumstancias: logo a 4.<sup>a</sup> he *Consonante Perfeita*, como a 5.<sup>a</sup>.

Toda a *Liga* g<sup>ra</sup> de 1.<sup>a</sup> inferior, on de 7.<sup>a</sup> entre as *Partes particulares*, he *Perfeita Ligadura*, e em qualquer dellas he o Baixo, naquella *Postura*, só *Parte de Acompanhamento*; e *Regra*, está a *Ligadura* regularmente feita: logo se o Baixo não he essencial ás *Ligaduras* de 7.<sup>a</sup>, ou a de 1.<sup>a</sup> inferior, que se fazem entre as ditas *Partes*, não pôde a *Ligadura* de 4.<sup>a</sup>, ou 5.<sup>a</sup> justas ser *Perfeita Ligadura* com o Acompanhamento, pelo ser, como digo, entre as mesmas *Partes particulares*. As *Ligaduras* da 4.<sup>a</sup>, ou 5.<sup>a</sup> *Perfeitas* para com o Baixo, são *prizões*, ou *finalizes voluntarias* do valor de *Figura*, ainda que tambem sejam *Ligaduras precisas de Especie* *Dissonante* para com a *Parte particular*, com quem *padecem* em 1.<sup>a</sup> inferior, ou 7.<sup>a</sup>: logo a 4.<sup>a</sup> he *Consonante Perfeita*, como a 5.<sup>a</sup>.

Pergunto. A *Ligadura* chamada da 5.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup> faz *padeecer* por ventura a 5.<sup>a</sup> justa com o Baixo? Certamente não: logo tambem nem a da 4.<sup>a</sup> *Perfeita*. A 5.<sup>a</sup> *padece*; não como 5.<sup>a</sup>, mas sim como 7.<sup>a</sup>, ou 1.<sup>a</sup> inferior da que fica em 6.<sup>a</sup> com a *Parte* mais grave. A 4.<sup>a</sup> *padece*; não como 4.<sup>a</sup>, mas sim como 1.<sup>a</sup> inferior, ou 7.<sup>a</sup>, da que está em 5.<sup>a</sup> do Acompanhamento: logo a relação dessas *Especies* *Per-*







No que se vê, que a 5.<sup>a</sup> está em *prizão* do valor de *Figura*, assim como a 4.<sup>a</sup>, e não como *Ligaduras de Especies Falsas* para com o Baixo.

E X E M P L O S.

A Das.

Acompanha-  
mento.

Aqui ha *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> inferior entre as *Partes*; mas para com o *Acompanhamento* he aquella *finaleza* da 5.<sup>a</sup>, ou da 4.<sup>a</sup> só *prizão* do valor de *Figura*, como nos outros Exemplos acima, e não são para com elle *Ligaduras de Especies Dissonantes*, ou *Falsas*.

Troquem-se os *Acompanhamentos*, que o Baixo faz dos Exemplos escritos, sobre os quaes está a 5.<sup>a</sup>, para os que demonstrão a 4.<sup>a</sup>, ou ao contrario, e ver-se-ha converter-se a 4.<sup>a</sup> em 5.<sup>a</sup>, e a 5.<sup>a</sup> em 4.<sup>a</sup>. Tão parciaes, e identicas são as suas qualidades! Logo a 4.<sup>a</sup> he *Consonante Perfeita*, como a 5.<sup>a</sup>; logo a 5.<sup>a</sup>, e a 4.<sup>a</sup> *justas*, ainda com apparencias de *Ligaduras*, não são *Falsas*, ou *Dissonantes*.

As mesmas palavras, que nãõ, quando trato da 5.<sup>a</sup> *Perfeita*, precisamente repito, quando fallo da 4.<sup>a</sup>, o que não carece de mysterio; e assim deve ser, porque o modo de pôr em *Prática* a *finaleza* da 5.<sup>a</sup> *justa*, he aquelle, que se observa com a 4.<sup>a</sup> da mesma qualidade: logo a 4.<sup>a</sup> he *Consonante Perfeita*, como a 5.<sup>a</sup>.

Já disse que as apparencias materiaes não dão realidade, que o *Habito* só não faz o perfeito *Monge*; e que

onde se dá huma razão igual, ha tambem o mesmo Direito. Ito veremos provado, demonstrando agora, que as *Especies Consonantes Perfeitas*, e *Imperfeitas* podem ser postas em *Ligaduras Superiores*, observando todas apparentemente as tres condições privativas das *Especies Dissonantes* de Preparar, Ligar, e Desculpar, sem ellas serem Falsas, porque a 8.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, e 4.<sup>a</sup> não o são, em quanto conservarem a propria natureza de *Perfeitas*, assim como a 6.<sup>a</sup>, e 3.<sup>a</sup>, que nunca deixarão de ser *Imperfeitas* absolutamente.

Notem-se os Exemplos seguintes, onde vão incluídas a 5.<sup>a</sup>, e a 4.<sup>a</sup> *Perfeitas*, assim exemplificadas, na paridade das mais *Especies Consonantes*, que com as ditas se faz.

## EXEMPLOS

De *Ligaduras* apparentes.



De 5.<sup>a</sup> *Perfeita*.

De 4.<sup>a</sup> *Perfeita*.

De 3.<sup>a</sup>.



Quem não dirá que todas estas, que parecem *Ligaduras* com o *Baixo*, somente se devem entender para com el-

elle humas *prizões* do valor de *Figura* em *Especie Perfeita*, ou *Imperfeita*? Quem já agora poderá negar que a 5.<sup>a</sup>, e a 4.<sup>a</sup> *justas* não estão aqui da mesma sorte que a 8.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, e 3.<sup>a</sup>? Logo se a 4.<sup>a</sup> está posta em *sualeza* do valor daquelle *Nota* com o *Baixo* nas *apparencias* de *Ligadura*, assim como as mais *Especies*, que absolutamente não são *Falsas*, não se negue que he *Consonante Perfeita* a 4.<sup>a</sup>, assim como a 5.<sup>a</sup>, e a 8.<sup>a</sup>, pois como ellas, se *ata* na *prizão* do valor de *Figura* para com o *Acompanhamento*.

### DEMONSTRAÇÃO XXXIV.

*Em que se comproua ser a 4.<sup>a</sup> Perfeita Especie Consonante, e não Dissonante, ou Falsa.*

**F**Oi regra observada dos Professores Antigos, não darem *Fá* ~~de~~ *Mi* nos *Intervallos* de 4.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>. Este preceito comprehendia todas as *Especies*, que na sua primitiva natureza são *Perfeitas*. A 4.<sup>a</sup> está incluída na dita prohibição: logo a 4.<sup>a</sup> não só he *Consonante Perfeita*, como a 5.<sup>a</sup>, mas também como a 8.<sup>a</sup>.

As *Especies Dissonantes* não se hão de usar sem as proprias *Leis* da *Ligadura* entre as *Partes particulares* pelo seu máo effeito. Da 4.<sup>a</sup> *Perfeita* absolutamente se usa *solta*, e não se pôde deixar de escrever entre as referidas *Partes*: logo a 4.<sup>a</sup> he *Consonante*, logo a 4.<sup>a</sup> *Perfeita* não he *Falsa*.

A 4.<sup>a</sup> *justa* não he certamente *Falsa*, não obstante que o pareça no modo, com que ás vezes a tratão. Opprimida de *prizões*, de máos encontros, *padecer*, he *Dissonante*, não como 4.<sup>a</sup>, mas sim em quanto *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> inferior, ou de 7.<sup>a</sup> a respeito daquelle *Parte*, que a mortifica, sem por isso deixar de ser 4.<sup>a</sup> *Perfeita* com o *Acompanhamento*. Posta na *Harmonia*, *solta*, *livremente*, ou tomada com outras *Especies*, como entre a 6.<sup>a</sup>, ou 8.<sup>a</sup>, he a 4.<sup>a</sup> sempre

pre *Consonante*; e como no meio dos extremos consiste a virtude, ella tem a de se conservar *Perfeita*, ainda que a prendão, pois só he *Dissonante* como 2.<sup>a</sup> *inferior*, ou 7.<sup>a</sup> da *Parte particular*, e não como 4.<sup>a</sup> do *Baixo*: logo a 4.<sup>a</sup> he *Consonante*: logo a 4.<sup>a</sup> não he *Falsa*.

Os *Compositores Modernos*, e os *Mestres Antigos* usão da 4.<sup>a</sup> *justa* em lugar de *Consonante*; não só entre as *Partes*, mas tambem com o *Baixo*, tanto *Ligada*, como fóra das *apparencias* de *Ligadura*, quando se *acompanha* com a 6.<sup>a</sup>, ou ainda sem ella. As *Especies Dissonantes* só podem apparecer em *Ligadura*, como *Falsas*. Da 4.<sup>a</sup> *Perfeita* usale como *Consonante*, que he: logo a 4.<sup>a</sup> *justa* não he *Falsa*.

Quando se dão as *Especies* 4.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup> sobre as *Cordas* do *Tam*, ou da 5.<sup>a</sup>, legue a 6.<sup>a</sup> a propria formalidade de *Preparar*, *Ligar*, e *Desculpar*, que parê~~ce~~ce oblierva ao mesmo tempo a 4.<sup>a</sup>: E poder-se-ha dizer que na verdade a 6.<sup>a</sup> tambem he *Falsa*, como alguns querem que seja a 4.<sup>a</sup>? Não pôde ser, porque a 6.<sup>a</sup>, e a 4.<sup>a</sup> são *Especies Consonantes*. A 4.<sup>a</sup> he da qualidade *Perfeita*, e a 6.<sup>a</sup> da *Imperfeita*: logo a 4.<sup>a</sup> não he *Falsa*.

Todas as *Especies Falsas* podem ser *Ligadas*, sem que se lhe ajunte mais algum acompanhamento. A 4.<sup>a</sup>, ainda quando a prendem, não dá *apparencias* de *Dissonancia*, faltando outra *Especie* v. g. a 5.<sup>a</sup>, que a faça *padecer*; não como 4.<sup>a</sup>, mas como 2.<sup>a</sup> *inferior* da 5.<sup>a</sup>: logo se a dita 4.<sup>a</sup> por si não deve *Ligar-se* sómente a duas *Vozes*, mas sim as outras *Especies*, que são *Falsas*, ella não he *Dissonante*.

Sendo a 4.<sup>a</sup> *Especie Perfeita*, parece que não se poderiam dar duas immediatas com o *Baixo*, ou entre as mais *Partes*, assim como não se permitem duas 5.<sup>as</sup> *Perfeitas*; porém ellas não são defendidas na *Praxe*. Se fossem de *igual quantidade*, teria cabimento essa prohibição, mas com-

communmente huma, ou outra he *Perfeita*, *Superflua*, ou *Diminuta*. Ainda que duas 4.<sup>a</sup> *justas* rarissimas vezes se encontram, com tudo, concedem-se, attendendo á variedade das *Proporções* da 3.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>, ou *Maiores*, ou *Menores*, entre as quaes precisamente hão de ser dadas as duas 4.<sup>as</sup>, e deste modo não se deslize a boa *Harmonia*, que produzem a 3.<sup>a</sup>, e a 6.<sup>a</sup>, por quanto estas *Especies* suppreem o defeito das duas 4.<sup>as</sup> *Perfeitas*, e nisto contém a 4.<sup>a</sup> *justa* a *regalia*, que não se concede á 5.<sup>a</sup> *Perfeita*.

Outro singular *indulto* ha tambem na 4.<sup>a</sup>. Esta sempre que se usa entre as *Partes*, he no meio de duas *Especies Perfeitas*, ou de duas *Imperfeitas*, ou entre *Consonante*, e *Dissonante*; e não pôde achar-se no meio de huma *Perfeita*, e outra *Imperfeita*.

A 4.<sup>a</sup> *justa* ainda tem mais alguns *requisitos*, que não são concedidos á *Perfeita*. A que he desta qualidade não se permite ouvir na Musica mais do que huma, e não duas immediatas, tanto *desubertas* com o Baixo, como entre as *Partes*. A dita 4.<sup>a</sup> pôde ser posta na *Harmonia*, duas, e mais vezes, assim como se advertem nas *Polluras* de 3.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>, seguidas successivamente. A mesma 4.<sup>a</sup> acompanhada com a 6.<sup>a</sup>, tambem he como ella *Consonante*. Nada disto se deve consentir á 5.<sup>a</sup>: logo a 4.<sup>a</sup> he *Especie Perfeita* com alguns *Privilegios* mais, que não se concedem á 5.<sup>a</sup> *justa*.

Quando no principio, meio, ou fim de qualquer *Composição* se ouvem as suas quatro *Partes* na *Pastura* de 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>, entre estas duas *Especies* ultimas se dá a 4.<sup>a</sup> *Perfeita*: se ella fora *Dissonante*, ou *Falsa*, não se acharia em semelhantes occasiões na *Harmonia*, quando se deve acabar sempre com *Especies Consonantes*, e tambem entre si, da mesma sorte: logo a 4.<sup>a</sup> não he *Falsa*, ou *Dissonante*.

A 4.<sup>a</sup> *Perfeita*, posta só sem outras *Consonancias*, não sôa mal: logo he *Consonante*. As *Especies Falsas* 7.<sup>a</sup>, ou 2.<sup>a</sup> sem-

sempre que se escentarem de per si *desenbertas*, espantão o ouvido, e são insufferveis. Logo não se podendo ouvir a muita *Differancia* das *Falsas* fóra de *Ligadura*, segue-se que a 4.<sup>a</sup> não he *Falsa*, porque sem *finaleza* se ouve *Consonante*.

A 4.<sup>a</sup>, que se ajunta d *Ligadura*, feita pelo *Baixo* de 2.<sup>a</sup> *Inferior*, he *Consonante*, porque está collocada na *parte* principal do *Compasso*, sem *ter preza*, ou *Ligada*: logo não he rigorosamente *Dissonante*. Se assim fosse, não occuparia, como digo, aquelle lugar: logo a dita 4.<sup>a</sup> não he *Falsa*.

As *Especies Dissonantes* podem *padeecer*, e fazer *padeecer*. A 4.<sup>a</sup> *Perfeita* não faz humã, nem outra coisa: logo não he *Dissonante*. A 4.<sup>a</sup>, quando se *Liga* do valor de *Figura*, ou está *preza* sobre o *Acompanhamento* junto da 5.<sup>a</sup>, *padece*; porém não como 4.<sup>a</sup>, mas por *estar* em 2.<sup>a</sup> *Inferior* da dita 5.<sup>a</sup>, que a *cobre*. Se lhe tirarem a 5.<sup>a</sup>, que a *opprime*, conhecerão ser esta a verdade. Ella sem a 5.<sup>a</sup> não se pôe em *Ligadura*: ella, segundo dizem, não deve ser *Ligada* só a duas *Vozes*. A maior número de *Partes* não se hão de fazer estas, que parecem *Ligaduras* de 4.<sup>a</sup> seguidas, ainda que propriamente sejam de 2.<sup>a</sup> *Inferior* entre as mesmas *Partes*, porque se dariao muitas 5.<sup>a</sup> consecutivas com o *Baixo*: logo a 4.<sup>a</sup> *Perfeita* não he *Especie Dissonante*, pois não pôde ser *Ligada* com as *Leis* das *Especies Falsas*, somente com o *Acompanhamento*.

Ea já disse muitas vezes que a *Ligadura* da 4.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup> não he de 4.<sup>a</sup> com o *Baixo*, mas sim rigorosamente de 2.<sup>a</sup> *Inferior* entre a 4.<sup>a</sup>, e a 5.<sup>a</sup>, e então a dita 4.<sup>a</sup> he que está como 2.<sup>a</sup> *Inferior Dissonante* da *Parte superior*, que a faz *padeecer*, e não como *Especie Falsa* do *Acompanhamento*: logo a 4.<sup>a</sup> *justa* não ha de ser *Ligada* como *Dissonante*, porque não he *Falsa*. Quando assim mesmo *preza* se

*Acou-*

*Acompanha com a 6.<sup>a</sup>, he Consonante: logo ou Ligada, ou solta, he Consonante a 4.<sup>a</sup> Perfeita, e não Falsa.*

*He Falsa, he Dissonante sem controversia a 4.<sup>a</sup> de Tritono, ou Superflua, e a Diminuta postas em Ligaduras Superiores, assim como tambem são Falsas as 5.<sup>as</sup> Diminuta, e Superflua; e nella razão de semelhança tenho fundamento para lembrar-me da Perfeição da 4.<sup>a</sup> justa, e para repetir, que he a dita 4.<sup>a</sup> Consonante Perfeita, como a 5.<sup>a</sup>.*

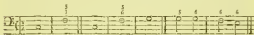
*Ainda na 4.<sup>a</sup> de Tritono encontro tambem outra notavel circumstancia. Não lhe chamo Perfeita, porque o não he, mas por ser 4.<sup>a</sup> vejo mais hum caso, em que parece lhe posso chamar Consonante. Torno a lembrar-me da Ligadura, que faz o Baixo de 2.<sup>a</sup> inferior acompanhada com a 4.<sup>a</sup> Superflua, e 6.<sup>a</sup>, e nella se vê a dita 4.<sup>a</sup> sem as Condições de Falsa, pois em tal caso pondo-se na parte principal do Compasso, ella não Prepara, nem Liga, ou Desculpa, antes ordinariamente sóbe. Concorda em 3.<sup>a</sup> Maior com a sua collateral inferior, e em 3.<sup>a</sup> Menor com a que serve de 6.<sup>a</sup>, que lhe fica superior. Estas duas Especies dissipão a sua menos suavidade, e a condecoração Consonante: logo como de hum tal modo se põem as Especies, que não são Falsas, segue-se que a 4.<sup>a</sup> de Tritono, quando em si não he Ligada, ou quando o Baixo não Liga só com ella, faz tambem o officio, ou vezes de Especie Consonante.*

*A respeito da Concordancia, ou relação precisa dos Tons, digo que em todos he a 4.<sup>a</sup> Perfeita, como a 5.<sup>a</sup>. Ties são as Cordas Perfeitas de qualquer Ton; a da 4.<sup>a</sup>, a da 5.<sup>a</sup>, e a do mesmo Ton. O acompanhamento proprio destes tres Signos, ou Posições, he levarem 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>: logo a 4.<sup>a</sup> he Perfeita, não só como a 5.<sup>a</sup>, mas como a 8.<sup>a</sup>, pois ella he huma destas tres Cordas Perfeitas, e porque igualmente lhe competem as mesmas Especies, com que se acompanhão as outras duas: logo a 4.<sup>a</sup> não só he Perfeita,*

como *Especie Consonante* na *Harmonia*, mas tambem como *Corda essencial* do *Tom*.

São tão parciaes a 4.<sup>a</sup>, e a 5.<sup>a</sup>, que mais vezes pôde usar a 4.<sup>a</sup> das *Especies* competentes da 5.<sup>a</sup>, do que das suas proprias. A' 4.<sup>a</sup> de qualquer *Tom*, segundó as primeiras regras da *Harmonia*, são-lhes dadas estas *Especies*; ou 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>; ou 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>; ou 3.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>.

### E X E M P L O.



Estas são as *Especies*, que naturalmente competem á 4.<sup>a</sup> do *Tom*, mas ella vale-se das da 5.<sup>a</sup> emindadas vezes, deste modo. Quando o *Baixo Liga* de 2.<sup>a</sup> inferior as *Especies*, 2.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> *Superflua*, e 6.<sup>a</sup>, que se ouvem na *Ligadura*, são as proprias, que pertencem á 5.<sup>a</sup> do *Tom* na *Peſtura* de 3.<sup>a</sup> *Maior*, 5.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup>, e 7.<sup>a</sup> *Menor*. Estas mesmas *Especies* da 5.<sup>a</sup> são as com que a 4.<sup>a</sup> do *Tom* desce da referida 5.<sup>a</sup>. Das *Consonancias* da 5.<sup>a</sup> usa a 4.<sup>a</sup>, quando se acompanha de *chastre* com 2.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> de *Tritave*, e 6.<sup>a</sup>, passando do *Tom* á 4.<sup>a</sup>, ou ella desça para a 3.<sup>a</sup>, ou se altere em si mesma, ou suba para a 5.<sup>a</sup>. Esta leva então 4.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>, por ter cedido a sua privativa *Harmonia*, ou *Peſtura* de 3.<sup>a</sup> *Maior*, 5.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup>, e 7.<sup>a</sup> *Menor* á dita 4.<sup>a</sup> do *Tom*: logo a 4.<sup>a</sup> he *Perfesta* como a 5.<sup>a</sup>, pois tantas vezes faz as suas vezes, revellindo-se das *Especies* proprias della. Notem-se os Exemplos seguintes.

As *Especies*, de que se acompanha a 4.<sup>a</sup> do *Tom* na 1.<sup>a</sup> Regra, são as da *Peſtura*, que compete á 5.<sup>a</sup>, o que se vê na Regra 2.<sup>a</sup>.



EXEMPLOS.



Confirmarei agora com algumas respeitaveis Authoridades dos Sábios o mesmo dictame, que tão diffusamente tenho provado. *João Perez de Moya* (\*) nos insinúa, que: *Affim como a Proporção Sesquialtera he a maior, e melhor depois da Dupla, affim o Diapente he a mais Perfeita Consonancia depois do Diapasso; e que depois do Diapente, he o Diathefferdo a melhor Consonancia: logo se a 4.ª he Consonante Perfeita, ella não he Falsa.*

*Vicente Galilei* (†) diz assim: *Impero che Consonante dice essere quell' intervallo, che nel pervenire all' udito lo ferisce senz' offensa, e tale suo apressò di lui le Diatesserun: logo se a 4.ª não offende o ouvido, não he Dissonante.*

L ii

A

(\*) *Moy. Arithmet. Spec. l. 1. cap. 4. art. 6. fol. 74.*

(†) *Galil. de la Auld. Mus. pag. 68. in fine.*

A 4.<sup>a</sup> *Perfeita* não estremece os ouvidos, estes não a rejeição absolutamente, não se espantão do seu tom, admittem-na. O proprio, assevera *Henrique Bariphono* (\*) dizendo: *Quarta non modo non dissonat, sed cum suavitate etiam aures ingreditur*: logo se ella não *dissona*, e contém suavidade, não he *Falsa*.

He indubitavel que as *Consonancias* 4.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup> não são iguaes na *Perfeição*. A 4.<sup>a</sup> he menos *Perfeita* do que a 5.<sup>a</sup>, a 5.<sup>a</sup> não chega a ser nesta qualidade como a 8.<sup>a</sup>, porém todas tres são *Perfeitas*. O mesmo assevera *Pedro Galtruccio*: (†) *Consonantiae non sunt aequali inter se perfectio-ne*. Não sente o contrario *Henrique Puteano* (‡) elle diz: *Perfeita Diatessarou, perfectior Diapente, perfectissima sane Diapasson* *Comprobatur*: logo a 4.<sup>a</sup> he *Consonancia Perfeita*: logo não he *Falsa*, ou *Dissonante*.

Aquella *Especie* (regra geral) se diz ser mais *Consonante*, e *Perfeita*, que com maior brevidade, e frequencia une as *vibrações*, que a compõem: depois da 8.<sup>a</sup>, e da 5.<sup>a</sup> he a 4.<sup>a</sup> a que com maior frequencia, e brevidade une as *vibrações* das vozes: logo depois da 8.<sup>a</sup>, e da 5.<sup>a</sup>, he a 4.<sup>a</sup> a mais *Consonante*, e *Perfeita*. A 8.<sup>a</sup> tem huma só *vibração desordenada*, a 5.<sup>a</sup> tres, a 4.<sup>a</sup> cinco, a 6.<sup>a</sup> *Maior seis*, a 3.<sup>a</sup> *Maior sete*, a 3.<sup>a</sup> *Menor nove*: logo depois da 8.<sup>a</sup>, e da 5.<sup>a</sup> se unem com maior frequencia as *vibrações* da 4.<sup>a</sup>: a que une com maior frequencia, e brevidade as *vibrações* das vozes, que a compõem, he mais *Perfeita*, e *Consonante*: logo a 4.<sup>a</sup> depois da 8.<sup>a</sup>, e da 5.<sup>a</sup> he a mais *Consonante*, e *Perfeita*. Veja-se o *Padre Tosca*. (¶)

*Boccio* (•) chama á 4.<sup>a</sup> *Perfeita* a principal das *Conso-*

(\*) Bariph. Pleyas Mus. Pley. 1. q. 5. pag. 18.

(†) Galtruc. Instit. Mathem. de Mus. cap. 1.

(‡) Putean. Perfectio Diatessar

(§) Tost. Lib. 1. da sua Mus. Propos. 22. fol. 174.

(•) Bocc. no Lib. de Arithm. cap. 48. e no Lib. 1. da sua Mus. cap. 10., e 16.

*sonancias*, e a p<sup>o</sup>e entre as *Consonancias*. *Vitrubio* (\*) tam-  
 bém conta a 4.<sup>a</sup> entre as *Consonancias*. *Franchino* (†) cha-  
 ma-lhe *Consonancia*, e assim a numéra entre as *Consonancias*.  
 Não se affasta *Zarlino* (‡) desta opinião, pondo-a entre as  
*Consonancias*. O proprio faz *D. Pedro Pontio*, (§) e outros  
 muitos Escritores: logo ella he *Consonante Perfeita*, e não  
*Dissonante*, ou *Falsa*.

Em o *Senario*, *número Perfeito*, se encerrão as princi-  
 paes *Consonancias*. A 4.<sup>a</sup> *Perfeita* he comprehendida dentro  
 do referido número: logo ella he *Consonante*.

*Pythagoras*, *Ptolomeo*, *Aristoxeno*, *Boetio*, e outros se-  
 quazes destes grandes Musicos, e Philosophos forão de opi-  
 nião, que *Geuero* algum podia produzir *Consonancias* fóra do  
*Multiplex*, e do *Superparticularis*. A 4.<sup>a</sup> *justa* contém a sua  
 verdadeira fórma na *Proporção sesquitercia*, que he a segun-  
 da *Especie* do *Geuero Superparticularis*. Logo he *Consonante*.

Em fim a 4.<sup>a</sup> *Perfeita* não só he *Consonancia*, mas faz,  
 e produz outras *Consonantes*. Para os Musicos Modernos  
 poderem obter a 6.<sup>a</sup> *Maior*, e *Menor* entre as *Consonancias*  
 (pois muitos tempos lhe negárão este lugar os primeiros  
 Antigos, por não entrarem as ditas *Especies* realmente em  
 o *número Senario*, como todas as mais *Consonancias*) foi-lhes  
 preciso fazerem com que ellas estivessem nelle, ao menos  
 em *Potencia*, isto he, que sommando os números da *Propor-  
 ção* da 4.<sup>a</sup> com os da 3.<sup>a</sup> *Maior*, se formasse a 6.<sup>a</sup> *Maior*; e  
 os da mesma 4.<sup>a</sup> com os da 3.<sup>a</sup> *Menor*, a 6.<sup>a</sup> *Menor*, para  
 que desta sorte com a 4.<sup>a</sup>, e as 3.<sup>as</sup>, que entravão em o  
*número Senario*, se produzissem as ditas 6.<sup>as</sup>, e que estas  
 em

(\*) Vitrub. Lib. 5. cap. 4.

(†) Franch. no Lib. intulado. *Anglicum et divinar opus*, no 2. Tit.<sup>o</sup>  
 cap. 6. e na sua *Theor.* Lib. 1. cap. 8.

(‡) Zarlino na 3. *Part.* da *Instrução*. no cap. 3. e no decimoquinto. e  
 tambem no cap. quadragésimo sétimo.

(§) D. Pedro Pont. *Doct.* de Mus. 2. *Part.* fol. 77.

em *Potencia* contivessem em si *Especies*, que erão comprehendidas naquella *número Perfeita*, no qual se achavão as mais *Consonancias*: logo a 4.<sup>a</sup> *Perfeita* não só he *Consonancia*, mas produz, e faz outras *Consonantes*.

Recopilando o que deixo demonstrado, digo que as *Especies* 4.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup>, ou 5.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>, assignadas no *Acompanhamento*, não são *Ligaduras* proprias com o *Baixo*, mas sim entre as *Partes particulares*. Que os ditos *números* alli escriptos são para avisar ao Acompanhante daquellas *Especies*, que deve pôr sobre a *Nota*, em que se apontão. Que a 4.<sup>a</sup>, ou 5.<sup>a</sup> *justas* não estão *Ligadas* como taes para com o *Baixo*, ainda que o pareçam, porque são *Especies Perfeitas*, e não *Falsas*. Que qualquer *Especie Consonante* pôde estar com *apparencias* de *Ligadura*, sem ellas serem *Dissonantes*. Que tratando-se das *Sinalefas* das ditas *Especies Perfeitas*, se dirá *Ligadura da 4.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup>, ou da 5.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>*, porque assim se advertem propria, e rigorosamente as *Especies*, que estão sobre o *Acompanhamento*, e as *Ligaduras* que ha entre as *Partes particulares*. Que daquelle modo, que se chama a *Ligadura da 5.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>*, se use, fallando da *Sinalefa da 4.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup>*, e não dizendo *Ligadura de 4.<sup>a</sup>* unicamente, sem se lhe ajuntar o nome da 5.<sup>a</sup>, por ser esta a *Especie*, com quem a 4.<sup>a</sup> faz *Ligadura de 2.<sup>a</sup> inferior*, assim como tambem, sendo da mesma qualidade, se ordena a da 5.<sup>a</sup> com a 6.<sup>a</sup>. Em fim, que a 4.<sup>a</sup> *justa* tanto he *Perfeita*, sendo *Especie da Consonancia*, como *Corda do Tam*.

A Doutrina, que deixo bem provada, se deduz daquelle principio certo, de que rigorosamente não ha mais que duas *Ligaduras Perfeitas*. A de 2.<sup>a</sup> *inferior*, que o *Baixo*, *Liga*, e a de 7.<sup>a</sup> *Superior* sobre o mesmo *Baixo*. Demos-  
 tre-lhes os nomes, que tenho insinuado ás outras, as quaes são verdadeiramente tambem de 2.<sup>a</sup> *inferior*, ou de 7.<sup>a</sup> entre as *Partes particulares*. A denominação *Prática* de todas

das as *Ligaduras* só ácerca do *Baixo*, he muito mal entendida de alguns Professores menos instruidos, porque huma cousa he *prizão* do valor de *Figura*, outra *Ligadura* de *Especie*; e a que for de *Especie* a respeito das ditas *Partes*, ha de ser ordinariamente *finalisa* do valor de *Figura*, para com o *Acompañamento*.

Para aquietar os animos desfalcegados, que não penetrarem o fiudo deste dictame, quero reduzir a breves palavras todo o meu conceito neste ponto. Eu não tenho propozto que se use da 4.<sup>a</sup> *Perfeita* sem aquellas ajustadas *Leis*, e *modo ordinario*, que a *Arte* lhe tem estabelecido, mas sim declaro o verdadeiro sentido dessas proprias *Leis*. Não só deixo provado, que he humna das *Consonancias Perfeitas* a 4.<sup>a</sup> *justa*, mas que não he *Especie Falsa*, ou *Dissonante*. Fiz evidente que da mesma sorte que a *Arte* a manda usar, ella he como digo. Tambem insinuei que gravissimos *Authores Antigos* derão a 4.<sup>a</sup> *solta* com o *Baixo*, e que hoje alguns grandes *Musicos Modernos* assim a escrevem: porém adverti, que isto se entendia em *casos particulares*, e com as *licenças*, que só aos scientificos *Musicos* são concedidas. Pelo que o novo Professor não ha de usar della *extraordinariamente*, mas deve sim tella por *Perfeita*, e *Consonante*, e não por *Dissonante*, ou *Falsa*.

Resta-me finalmente persuadir, e offerecer duas razões, as quaes declarem com evidencia outros tantos motivos, porque entre os *Musicos Práticos* se introduzio o engano de tratar, e nomear a 4.<sup>a</sup> *Perfeita* como *Especie Dissonante*, ou *Falsa*, ácerca do *Acompañamento*. Elles olhãto á superficie para a sobredita 4.<sup>a</sup>; e parecendo-lhes que ella guardava as tres precisas condições de *Prevenir*, *Ligar*, e *Desculpar*, como as que se observão regulares, v. g. na *Ligadura* de 7.<sup>a</sup>, assentãto, que a 4.<sup>a</sup> *justa* era *Falsa*, que era *Dissonante*, e desta fórma a denominãto os menos instruidos, sendo erroneo o tal supposto. Esta he humna das razões.

A outra foi o grande abuso, que deste ponto fizeram alguns *Organistas*, e *Compositores* no modo commum de se explicarem, sómente tolerado para facilitar aos principiantes aquellas mesmas condigões, em que se vê a 4.<sup>a</sup>; apparentes para com o *Baixo*, quando proprias, e só rigorosamente entendidas a respeito da *Parte particular*, com quem está em *Ligadura* de 2.<sup>a</sup> inferior, ou na de 7.<sup>a</sup>, pois para com a dita *Parte* he que *Prepara*, *Liga*, e *Resolve*.

Porém isso mesmo he transcendente em outras *Especies*, porque a 4.<sup>a</sup> *Perfeita* não só parece que observa as referidas tres circumstancias com o *Acompanhamento*, mas tambem vemos que a 5.<sup>a</sup>, a 6.<sup>a</sup>, e talvez todas as mais *Consonantes* materialmente as podem guardar, como já as demonstrei *Ligadas* com a *finalisa*, que chamamos de *Figura* na Demonstração precedente: e ainda que o sobredito abuso se diffundio, e tolerou só por modo de explicação material aos novos *Discipulos*; com tudo, elle tomou tal corpo, ou força nesta materia, que aos mesmos, que se persuadem da propria verdade do ser *Consonante Perfeita* a 4.<sup>a</sup> *justa*, lhes faz isto algum remorso, de forte que não socegando de todo o juizo deste, ou daquelle *Professor*, hum, ou outro sempre se quer lembrar do costume inveterado de ter ouvido repetidas vezes o contrario a seus *Mestres*.

Não deve causar admiração o que acabo de proferir acerca desta renitencia, pois ella só persiste com alguma pertinacia, nos que ignorão a verdadeira causa da peticção da 4.<sup>a</sup>, de que fallo, porque este seguro conhecimento unicamente o póde alcançar bem o *Musico Inspectivo*, que possuir, ou tiver sciencia das *Proporções*.

Em ultima conclusão. Entendão os nobres *Professores* *Cebios*, que a 4.<sup>a</sup> *justa* he *Consonante*, em quanto ao *son*; que he *Perfeita* acerca da *Theorica*; e que não deixa de ser hum, e outra coisa pelo que diz respeito á *Prática*.

## DEMONSTRAÇÃO XXXV.

*Em que se estabelecem Regras infalliveis para dispôr, e fazer capaz ao novo Acompanhante do conhecimento das Mudanças dos Tons; e em que se faz vencivel esta, que parece grande difficuldade, pela verdadeira intelligencia dos tres Accidentes, a, b, e c.*

**P**ertendo formalizar este Systema, Coordinação, ou nova ordem de instruir ao applicado, e estudioso Acompanhante, para vencer a difficuldade, que ha no verdadeiro, e certo conhecimento da *Mudança dos Tons*, segundo a mesma idéa, que tambem segui em a minha *Nova Instrução Musical*, ou *Theorica Prática da Musica Rythmica*, para o estudioso, e applicado *Solfista*, por serem parciaes, e em tudo identicas as suas precisissimas Doutrinas respectivamente; pois como o que se canta na *Composição das Vozes* são aquellas *Consonancias*, com que se ordena o *Acompanhamento*, tanto podem deduzir-se as Regras de *Cantar* da certeza das *Especies*, como os Preceitos de *acompanhar* das instruções regulares do *Solfejo*.

Para ensinar o *Canto Multiforme*, expliquei-me pelos *Accidentes*, advertindo a sua propria ordem, e formalizei os *dois nomes certos*, *fa*, e *mi*, com os quaes puz em *Methodo* o governo, e facil intelligencia de todas as *Cantorias*. Para instruir ao que quizer *acompanhar Musica* ao *Cravo*, valer-me-hei igualmente da mesma ordem precisa dos proprios *Accidentes* para o *regulamento dos Tons*, e darei a conhecer, sem embargo, as suas *Mudanças*. Em a minha *Nova Instrução* venci as difficuldades das *Mudanças*, com o arbitrio, ou lembrança dos *dois nomes certos*, tirados dos *Accidentes*: procurarei agora, pelos mesmos *Accidentes*, insinuar tambem certamente todas as *Mudanças*

dos Tons, em que ha confusões não menos difficiltozas de vencer.

Todo o Tom Maior, ou Menor contém sempre a 7.<sup>a</sup> Maior, e a 4.<sup>a</sup> Perfeita na sua propria circulação, assim nas Cordas privativas do mesmo Tom, pertencentes á Mão esquerda do Cravo, como tambem respectivamente no regulamento das Especies da Mão direita.

O Tom Diatonico, ou Natural, he o de C. 3.<sup>a</sup> Maior. Elle tem a sua 7.<sup>a</sup> Maior em B. ; e a 4.<sup>a</sup> Perfeita em F. Aquelle Signo da 7.<sup>a</sup> B. he o assento proprio para o 1.<sup>o</sup> b, o qual passará a ser 4.<sup>o</sup> do Tom, que com elle se formar. O Signo da 4.<sup>a</sup> F. he o lugar privativo para o 1.<sup>o</sup> a. Este se converterá em 7.<sup>a</sup> Maior do Tom, em que concorrer precisamente.

### EXEMPLO.

*Mostra que os signos das Cordas 7.<sup>a</sup> Maior, e 4.<sup>a</sup> Perfeita dos Tons de 3.<sup>a</sup> Maior, servem tambem na Mão direita a respeito das Especies das outras Cordas do mesmo Tom.*

*Cordas da 7.<sup>a</sup> do Tom.*                      *Cordas da 4.<sup>a</sup> do Tom.*

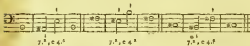
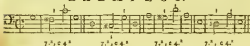
*da 4.<sup>a</sup>    da 7.<sup>a</sup>                      da 4.<sup>a</sup>                      da 7.<sup>a</sup>*

O 1.<sup>o</sup> a, quando he hum só, ou o ultimo dos expressos pela sua ordem nos Tons de 3.<sup>a</sup> Maior, que se elevarem com a, he a 7.<sup>a</sup> Maior do Tom; e a 4.<sup>a</sup> Perfeita no



*Sigue*, que for proprio para se figurar o outro \* regular-  
mente : de forte, que sempre a *Corda* da 4.<sup>a</sup> do *Tom* de \*\*  
de 3.<sup>a</sup> *Maior*, he o lugar para a 7.<sup>a</sup> do outro *Tom*, que se  
assigna com mais hum \*.

E X E M P L O S.

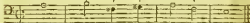


Estas *Cordas* 7.<sup>a</sup>, e 4.<sup>a</sup> são as mais essenciaes para o  
conhecimento dos *Tons* de 3.<sup>a</sup> *Maior*, afinados com todos  
os \*\*.

Em o *Tom* de *A. Natural* de 3.<sup>a</sup> *Menor*, he o lugar  
proprio para o 1.<sup>o</sup> b o da 2.<sup>a</sup> *Maior* do *Tom*; e o privati-  
vo para o 1.<sup>o</sup> \* o da 6.<sup>a</sup>, ou *Maior* subindo, ou *Menor*  
descendo. A 7.<sup>a</sup> do *Tom* será naquelle \* *repentino*, que ul-  
timamente apparecer, sem regularidade.

E X E M P L O.

*Corda* da 2.<sup>a</sup> da 6.<sup>a</sup>, e 7.<sup>a</sup> *Mal.* da 6.<sup>a</sup> *Men.*



As *Cordas* 2.<sup>a</sup> *Maior*, 6.<sup>a</sup>, ou *Maior*, ou *Menor*,  
e 7.<sup>a</sup> *Maior*, são as mais essenciaes deste *Tom* para o seu  
conhecimento.

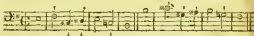
Aa ii

Nos

Nos *Tons* de 3.<sup>a</sup> Menor, que se assignão com \*\*, o ultimo dos expressos he 1.<sup>a</sup> Maior do *Ton*; e o lugar, que for proprio para o outro pela sua precisa ordem, he 6.<sup>a</sup> do *Ton*, tenha, ou não \*, pois quando o tiver, não he para *Mudança* de *Ton*, mas sim para passar da 6.<sup>a</sup> para a 7.<sup>a</sup>, a qual tambem ha de ter \*, por subirem os *Tons Menores* com a 6.<sup>a</sup>, e a 7.<sup>a</sup> *accidentalmente Miores*, ainda que defecção *Menores*. Estes são os dous \*\* *repentinus*, que se encontram em dous *Signos* immediatos na relação dos *Tons Menores*, sem guardarem a sua devida positura. A 7.<sup>a</sup> do *Ton* será naquelle ultimo \* *repentino*, que se assignar sem o antecedente, pela sua precisa ordem.

## E X E M P L O S.

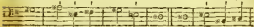
Curto da 1.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> 7.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> da 1.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> 7.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup>



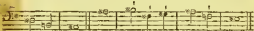
da 1.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> 7.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> da 1.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> 7.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup>



da 1.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> 7.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> da 1.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> 7.<sup>a</sup>



6.<sup>a</sup> da 1.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> 7.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup>



As *Cordas* 2.<sup>a</sup> *Maior* , 6.<sup>a</sup> , ou *Maior* , ou *Menor* , e 7.<sup>a</sup> *Maior* , são as mais essenciaes para o conhecimento dos *Tons* de 3.<sup>a</sup> *Menor* , assignados com *bb*.

O 1.<sup>o</sup> *b* , quando he hum só , ou o ultimo dos expressos pela sua ordem nos *Tons* de 3.<sup>a</sup> *Maior* , que se escrevem com *bb* , he a 4.<sup>a</sup> *Perfeita* do *Ton*; e a 7.<sup>a</sup> *Maior* no *Signo* , que for proprio para se figurar o outro *b* regularmente: de sorte , que sempre a *Corda* da 7.<sup>a</sup> do *Ton* de *bb* de 3.<sup>a</sup> *Maior* , he o lugar para a 4.<sup>a</sup> do outro *Ton* , que se assigna com mais hum *b*.

# E X E M P L O S .

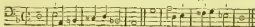
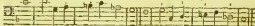


As *Cordas* 4.<sup>a</sup> , e 7.<sup>a</sup> são as mais essenciaes para o conhecimento dos *Tons* de 3.<sup>a</sup> *Maior* , assignados com todos os *bb*.

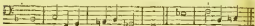
Nos *Tons* de 3.<sup>a</sup> *Menor* escritos com *bb* , o ultimo dos expressos , he o lugar da 6.<sup>a</sup> do *Ton* , ou seja com *4* subindo , ou com *b* descendo; e o *Signo* , que for proprio para concorrer o outro regularmente , he o da 2.<sup>a</sup>. A 7.<sup>a</sup> *Maior* do mesmo *Ton* lerá no *4* , que se encontrar na passagem do penultimo *b* dos assignados.

### EXEMPLOS

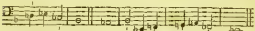
*Cardus* de 1.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> 7.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> de 1.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> 7.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup>

[illegible]

$$d_1 = 3, \quad d_2 = 6, \quad 7, \quad d_3 = 4, \quad d_4 = 3, \quad d_5 = 6.$$



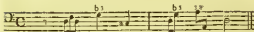
| 7.1 | 6.1 | 5.1 | 4.1 | 3.1 | 2.1 | 1.1 |
|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|



As Cordas 2.<sup>a</sup> Maior, 6.<sup>a</sup>, ou Maior, ou Menor, e 7.<sup>a</sup> Maior, são as mais essenciaes para o conhecimento dos Tons de 3.<sup>a</sup> Menor, assignados com bb.

Os  $\sharp$  na *relação* dos *Tons*, que se figurão propriamente com  $bb$ , só tem esta intelligencia: o  $\sharp$  de *C*, o qual he a paragem do 2.<sup>o</sup> sem 1.<sup>o</sup> em o *Ton* de *D*, que *impropriamente* se escrever *Natural*, he 7.<sup>o</sup> *Maior* do *Ton*, e significa, que a 4.<sup>a</sup> do mesmo *Ton* ha de levar 3.<sup>a</sup> *Menor*, ainda que na *Clave* não esteja o  $b$  assignado.

E X E M P L O .



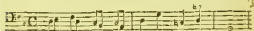
O \* de *E*, que he o assento do 1.º, no *Tom* de *G*, que *impropriamente* se figurar com hum só *b*, he 7.º *Maior* do *Tom*, e denota, que a 4.º do mesmo *Tom* se ha de conferir 3.º *Menor*, não obstante que na *Clave* em lugar de dons esteja só hum *b*. Repito *impropriamente*, porque qual-quer destes dons *Tons* devem ser escritos com o *b*, ou *bb*, que digo, logo na *Clave*, para assim conter a 4.º do *Tom* a sua 3.º *Menor* correspondente á do proprio *Tom*.

E X E M P L O .



Tratarei agora da verdadeira intelligencia do *4*, tanto para com os *bb*, como para com os *\*\**. O *4*, que diz respeito aos *\*\** em os *Tons* de 3.º *Maior*, quando diminue regularmente o ultimo dos expressos, *converte* a 7.º *Maior* em *Menor*, com a qual vai ordenar outro *Tom* no *Sigbo*, que era da 4.º do mesmo *Tom*, em que estava.

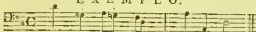
E X E M P L O .



E

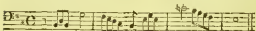
E quando destroc, ou deprime o  $\sharp$ , que só altera a 4.<sup>a</sup> do *Tom*, reduz ao seu lugar proprio a mesma *Corda*.

## E X E M P L O.



O  $\flat$  em os *Tons* de 3.<sup>a</sup> *Menor* de  $\sharp\sharp$ , quando os abate pela sua ordem, vai mostrando a paragem da 6.<sup>a</sup> *Menor* do *Tom*, que fórma, o qual ha de ser de 3.<sup>a</sup> *Menor*.

## E X E M P L O.



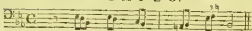
E quando desfaz nestes *Tons Menores* os  $\sharp\sharp$ , que se assignão sem a devida regularidade, então converte a 7.<sup>a</sup> *Maior* em *Menor*, como já fica exposto, e com ella estabelece tambem outro *Tom* no *Signo*, que era da 4.<sup>a</sup> do mesmo *Tom*, em que estava.

## E X E M P L O.



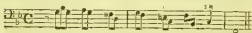
O  $\flat$ , acerca dos  $\flat\flat$  em os *Tons* de 3.<sup>a</sup> *Maior*, quando regularmente destroe o ultimo  $\flat$  dos expressos, he 7.<sup>a</sup> *Maior* do *Tom*, que o mostra com menos hum  $\flat$  daquelles, que estavam assignados.

## E X E M P L O.



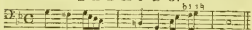
O  $\natural$  em os *Tons* de 3.<sup>a</sup> *Menor* de  $b\flat$ , quando os tira com ordem regular, denota a paragem da 7.<sup>a</sup> *Maior* do *Ton*, que fórma, o qual ha de ser de 3.<sup>a</sup> *Maior*.

## E X E M P L O.



O  $\natural$ , quando nestes mesmos *Tons* de  $b\flat$  de 3.<sup>a</sup> *Menor* se encontra no lugar do penultimo  $b$  dos expressos, he 7.<sup>a</sup> *Maior* do *Ton*, que estabelece, o qual ha de ser de 3.<sup>a</sup> *Menor*, e dá mais outro  $b$  pela sua ordem ao *Ton*.

## E X E M P L O.



No que se vê, que geralmente o  $\natural$  nos *Tons* de  $b\flat$ , tanto pôde ser 7.<sup>a</sup> *Maior* do *Ton*, tirando hum  $b$ , como *acrescentando* outro; porém com esta notavel differença: quando tira o ultimo  $b$ , dos que estão escritos, ordena o *Ton* de 3.<sup>a</sup> *Maior*; mas quando vem no *Signo* do penultimo  $b$  dos figurados, fórma *Ton* de 3.<sup>a</sup> *Menor*. Esta 7.<sup>a</sup> *Maior* do  $\natural$ , descendo com *Intervallo* de 3.<sup>a</sup>, he quem mostra a 6.<sup>a</sup> *Menor* na paragem do  $b$ , que se *acrescenta* ao número dos expressos para estabelecer o *Ton* de 3.<sup>a</sup> *Menor*; sendo tambem a outra 7.<sup>a</sup> *Maior* do mesmo  $\natural$  o lugar do  $b$ ,

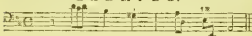
Bb

que

que se *diminua* do número dos assignados para ordenar o *Tom* de 3.<sup>a</sup> *Maio* , o que fica todo manifesto nos Exemplos *suprà*.

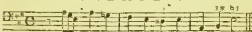
Em summa. Em os *Torr* de 22 o ultimo *repentino* pela sua devida positura, he 7.<sup>a</sup> *Maior* do *Torr* de 3.<sup>a</sup> *Maior*.

### EXAMPLE.



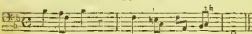
E assignando-se algum *n* *interpolado*, ou sem regularidade, tambem será 7.<sup>a</sup> *Menor*, mas ha de formar *Tem* de 3.<sup>a</sup> *Menor*.

E X E M P L O.



Da mesma sorte. Em os *Tons* de *bb*, o *a* *repentino*, tirando regularmente o ultimo *b* dos expressos, he 7.<sup>a</sup> *Maior* do *Tom* de 3.<sup>a</sup> *Maior*.

E X E M P L O.



E assignando-se algum a no lugar do penúltimo b, também será 7.<sup>a</sup> *Maior*, mas ha de estabelecer *Tam* de 3.<sup>a</sup> *Menor*.

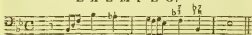


## E X E M P L O.



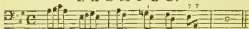
O *b* *repassino* converte a 7.<sup>a</sup> *Maior* em *Menor*, e passa a ser 4.<sup>a</sup> *Perfeita* do *Tam*, que se formar, advertindo-se logo a 7.<sup>a</sup> *Maior* no *Signo*, que for proprio, para se escrever o outro *b* pela sua devida ordem.

## E X E M P L O.



Da mesma sorte. Em os *Tons* de *♯♯*, o *♯* *repentino*, tirando regularmente o *♯*, muda a 7.<sup>a</sup> *Maior* em *Menor*, e passa a ser 4.<sup>a</sup> *Perfeita* do *Tam*, que se seguir, recordando-se logo a 7.<sup>a</sup> *Maior* no *Signo* do ultimo *♯*, que ficar regendo o *Tam*.

## E X E M P L O.



No que se vê, que o *♯* em os *Tons* de *♯♯* faz o officio de *b*; e nos *Tons* de *bb* produz o effeito de *♯*: e a razão he, porque todas as *Especies*, que se ordenão na *Modulação* dos *Tons* com o *♯* acerca do *Natural*, ou dos proprios *Tons* de *♯♯*, são as mesmas, que se formalizão com o *♯* a respeito do *b* nos *Tons* de *bb*. E aquellas *Especies*, que se assignão com o *b* a respeito do *Natural*, são também semelhantes ás que se denotão com o *♯* acerca do *♯*

nos *Tons* de \*\*, isto por se regular só d'este modo com certeza a inalteravel ordem da precisa *circulação* dos *Tons*, o que respectivamente já disse, quando finalizei o *Documento LXXIII*, e o II. *Discurso da Nova Instrução Musical* pag. 184.

Em fim, fique muito advertido que nos *Tons* de 3.<sup>a</sup> *Maior*, ou *Natural*, ou assignados com \*\*, ou bb, se deve precisamente attender aos *Signos*, que fôrão a 7.<sup>a</sup> *Maior*, ou a 4.<sup>a</sup> *Perfeita*, assim na relação das *Cordas* proprias do *Tom*, como tambem nas *Especies*, em que elles entrarem no acompanhamento das outras *Cordas* do mesmo *Tom*: de sorte que o *Signo*, que na *circulação* precisa das *Cordas* do *Tom* for 7.<sup>a</sup> *Maior*, ha de servir nas *Especies* das *Consonancias*, ou de 4.<sup>a</sup> *Superfina* da 4.<sup>a</sup>, ou de 6.<sup>a</sup> *Maior* da 2.<sup>a</sup>, ou de 3.<sup>a</sup> *Maior* da 5.<sup>a</sup> do *Tom*. E o *Signo*, que na dita *circulação* for 4.<sup>a</sup> *Perfeita*, ha de valer nas *Especies* da *harmonia* do acompanhamento das outras *Cordas*, ou de 3.<sup>a</sup> *Menor* da 2.<sup>a</sup>, ou de 6.<sup>a</sup> *Menor* da 6.<sup>a</sup>, ou de 5.<sup>a</sup> *Diminuta* da 7.<sup>a</sup>, ou de 7.<sup>a</sup> *Menor* da 5.<sup>a</sup> do *Tom*; porque tanto nas *Cordas* do *Baixo*, como nas *Especies* das *Consonancias*, ha infallivelmente a relação das privativas *Cordas* do *Tom* 7.<sup>a</sup> *Maior*, e 4.<sup>a</sup> *Perfeita*.

## EXEMPLOS.



As Cordas da 7.<sup>a</sup> as da 4.<sup>a</sup>

servem de 4.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup>, e 3.<sup>a</sup> de 3.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup>, e 7.<sup>a</sup>

As Cordas da 7.<sup>a</sup> as da 4.<sup>a</sup>

servem de 4.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup>, e 3.<sup>a</sup> de 3.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup>, e 7.<sup>a</sup>

O mesmo se entenda em todos os Tons de  $\text{as}$  de 3.<sup>a</sup> Maior respectivamente.

## EXEMPLOS.

Das Signos das Cordas 4.<sup>a</sup> Perfeita, ou 7.<sup>a</sup> Maior, e das Especies, que se formão com elles nos Tons de 3.<sup>a</sup> Maior por  $\text{bb}$ .

As Cordas da 4.<sup>a</sup> as da 7.<sup>a</sup>

servem de 3.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup>, e 7.<sup>a</sup> de 4.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup>, e 3.<sup>a</sup>

En-

The image contains two systems of musical notation, each consisting of a treble clef staff and a guitar-specific staff below it. The guitar staffs have a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The notation shows fret positions (indicated by numbers 1-7) and string assignments (indicated by letters a, b, c, d, e, f).  
 System 1:  
 - Treble staff: Notes on strings a, b, c, d, e, f. Fret positions: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.  
 - Guitar staff: Notes on strings a, b, c, d, e, f. Fret positions: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.  
 System 2:  
 - Treble staff: Notes on strings a, b, c, d, e, f. Fret positions: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.  
 - Guitar staff: Notes on strings a, b, c, d, e, f. Fret positions: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.

Entenda-se a mesma doutrina em todos os *Tons* de bb de 3.<sup>a</sup> *Maior* respectivamente.

Da mesma sorte. Em os *Tons* de 3.<sup>a</sup> *Menor*, ou *Natural*, ou assignados com \*\*, ou bb o *Signo*, que for proprio das *Cordas* da 6.<sup>a</sup> *Menor* na *Circulação* do *Tom*, ha de valer nas *Especies* das *Consonancias*, ou de 3.<sup>a</sup> *Menor* da 4.<sup>a</sup>, ou de 5.<sup>a</sup> *Falsa* da 2.<sup>a</sup>, ou de 7.<sup>a</sup> *Diminuta* da 7.<sup>a</sup> do *Tom*. E o *Signo*, com que se fórma a 2.<sup>a</sup> *Maior* das mesmas *Cordas* do *Tom*, ha de prestar nas *Especies* da *harmonia* do acompanhamento das outras *Cordas*, ou de 4.<sup>a</sup> *Superflua* da 6.<sup>a</sup>, ou de 6.<sup>a</sup> *Maior* da 4.<sup>a</sup>, ou de 5.<sup>a</sup> *Perfeita* da 5.<sup>a</sup>, ou de 3.<sup>a</sup> *Menor* da 7.<sup>a</sup> do *Tom*; porque nas *Cordas* do *Baixo*, e nas *Especies* das *Consonancias*, sempre haverá mutua correspondencia dos mesmos *Signos* da 6.<sup>a</sup> *Menor*, e 2.<sup>a</sup> *Maior*.

EXEMPLOS.

As Cordas da 1.ª      as da 6.ª

Soprano de 4.ª 5.ª e 6.ª      de 3.ª 4.ª e 7.ª

As Cordas da 1.ª      as da 6.ª

Soprano de 4.ª 5.ª e 6.ª      de 3.ª 4.ª e 7.ª

As Cordas da 1.ª      as da 6.ª

Soprano de 4.ª 5.ª e 6.ª      de 3.ª 4.ª e 7.ª

Esta doutrina he a mesma em todos os Tons de 3.ª de 3.ª Menor respectivamente.

EX-

## E X E M P L O S.

*Das Signos das Cordas, 6.<sup>a</sup> Menor, ou 2.<sup>a</sup> Maior, e das El-  
pectics em que elles entrão, nos Tons de 3.<sup>a</sup> Menor por bb.*

As Cordas da 6.<sup>a</sup> as da 2.<sup>a</sup>

sevem de 1.<sup>a</sup> 3.<sup>a</sup>, e 7.<sup>a</sup> de 4.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup>, e 1.<sup>a</sup>

As Cordas da 6.<sup>a</sup> as da 2.<sup>a</sup>

sevem de 1.<sup>a</sup> 3.<sup>a</sup>, e 7.<sup>a</sup> de 4.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup>, e 1.<sup>a</sup>

As Cordas da 6.<sup>a</sup> as da 2.<sup>a</sup>

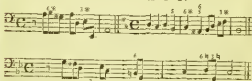
sevem de 1.<sup>a</sup> 3.<sup>a</sup>, e 7.<sup>a</sup> de 4.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup>, e 1.<sup>a</sup>

O mesmo se entenda em todos os Tons de bb de 3.<sup>a</sup> Menor respectivamente.

Em os Tons de 3.<sup>a</sup> Menor, ou Natural, ou de \*\*, aquel-

aquelle *Signo*, em que se escrever o ultimo \* *repentino*, que vier sem a sua precisa regularidade, e nos *Tons* de bb, o 4 no lugar do penultimo b dos expressos, he 7.<sup>a</sup> *Maior* do *Ton*. O mesmo *Signo* ha de servir tambem nas *Especies* da *harmonia* do acompanhamento das outras *Cordas*, ou de 3.<sup>a</sup> *Maior* da 5.<sup>a</sup>, ou de 6.<sup>a</sup> *Maior* da 2.<sup>a</sup> do *Ton*.

## E X E M P L O S.



O infallivel, e certo conhecimento da privativa ordem, que guardão os tres *Accidentes* da Musica \*, b, e \*, isto he, o modo regular de se escreverem mais bb, ou \*\*, quando são precisos para a variedade das *Modulações*, ou de se tirarem com o 4 alguns \*\*, ou bb, he huma grande parte da sciencia de conhecer a *Mudança* dos *Tons*. Eu tenho exposto neste breve Tratado a sua precisissima intelligencia. Della se fórmão as sobreditas Regras, que no progresso de qualquer *Composição* sempre hão de ser indubitaveis: logo por ellas se deve conhecer toda a *Mudança* de *Ton*, pois pelos *Accidentes* se causa. Vejo-se os que estão expressos no *Acompanhamento*, ou nas *Especies* da sua *harmonia*, e appropriem-se ao *Ton*, a que precisamente competem. Attenda-se á 7.<sup>a</sup> *Maior*, e á 4.<sup>a</sup> *Perfetta* nos *Tons* de 3.<sup>a</sup> *Maior* de \*\*, ou bb. A' 2.<sup>a</sup> *Maior*, e á 6.<sup>a</sup> *Menor* em os *Tons* de 3.<sup>a</sup> *Menor* de \*\*. A' 6.<sup>a</sup> *Menor*, e á 2.<sup>a</sup> *Maior* nos *Tons* de 3.<sup>a</sup> *Menor* de bb, e logo se conhecerá o

Cc

Ton

Tom para onde se *Modulou*, e passou a harmonia da *Composição*.

## D E M O N S T R A Ç Ã O XXXVI.

*Em qua se prossegue a antecedente materia, expando algumas das mesmas Regras geraes das Accidentes com maior clareza, para o infallivel conhecimento das Mudanças dos Tons de 3.<sup>o</sup> Menor.*

A Materia da Demonstração precedente será ainda o Assumpto desta, e das duas seguintes Demonstrações, escrevendo em termos mais concisos, huma clara summa de algumas das mesmas Regras, já diffusamente expostas.

Não se assignando nas *Cordas* proprias-dos Tons, ou *Naturaes*, ou de \*\*, hum \* depois de outro pela sua ordem, mas sim o outro além daquelle, que se deveria figurar com regularidade, será o dito \* 7.<sup>o</sup> *Maior* dos Tons de 3.<sup>o</sup> *Menor*, que respectivamente se hão de formar.

*Regras geraes do \* figurado sem a sua devida ordem.*

- No lugar do 2.<sup>o</sup> sem 1.<sup>o</sup> \*
- No lugar do 3.<sup>o</sup> sem 2.<sup>o</sup> \*
- No lugar do 4.<sup>o</sup> sem 3.<sup>o</sup> \*
- No lugar do 5.<sup>o</sup> sem 4.<sup>o</sup> \*
- No lugar do 6.<sup>o</sup> sem 5.<sup>o</sup> \*
- No lugar do 7.<sup>o</sup> sem 6.<sup>o</sup> \*
- No lugar do 8.<sup>o</sup> sem 7.<sup>o</sup> \*

\* *Deve-se a 7.<sup>o</sup> Menor de Ton de 3.<sup>o</sup> Menor, que se formar immediatamente.*

- Forma Ton de D.
- Forma Ton de A.
- Forma Ton de E.
- Forma Ton de B. 3.<sup>o</sup> Menor
- Forma Ton de F.
- Forma Ton de C.
- Forma Ton de G.

O \* interpolado, ou sem a sua propria successão, ho 7.<sup>o</sup> *Maior* do Ton, que immediatamente se ha de formar de



de 3.<sup>a</sup> Menor. Este mesmo \* andará servindo nas *Especies* da *harmonia*, ou de 6.<sup>a</sup> Maior da 2.<sup>a</sup>, ou de 3.<sup>a</sup> Maior da 5.<sup>a</sup> do *Ton* respectivo.

Sempre que se encontrar o ♯ em os *Tons* de bb assignado no lugar do *penultimo* b dos expressos, denota a 7.<sup>a</sup> Maior do *Ton*, que immediatamente se ordenar de 3.<sup>a</sup> Menor.

Regras geraes do ♯ assignado no lugar do penultimo b.

|   |   |                        |
|---|---|------------------------|
| No lugar do 1. <sup>o</sup> b havendo 2. <sup>o</sup> .   | * Denota a 7. <sup>a</sup> Maior do <i>Ton</i> de p. <sup>a</sup> Menor, que se forma immediatamente. | Forma <i>Ton</i> de C. |
| .. No lugar do 2. <sup>o</sup> havendo 3. <sup>o</sup> .  |   | Forma <i>Ton</i> de F. |
| ... No lugar do 3. <sup>o</sup> havendo 4. <sup>o</sup> . |   | Forma <i>Ton</i> de B. |
| .. No lugar do 4. <sup>o</sup> havendo 5. <sup>o</sup> .  |   | Forma <i>Ton</i> de E. |
| ... No lugar do 5. <sup>o</sup> havendo 6. <sup>o</sup> . |   | Forma <i>Ton</i> de A. |
| .. No lugar do 6. <sup>o</sup> havendo 7. <sup>o</sup> .  |   | Forma <i>Ton</i> de D. |
| . No lugar do 7. <sup>o</sup> havendo 8. <sup>o</sup> .   |   | Forma <i>Ton</i> de G. |

O ♯ no lugar do *penultimo* b dos expressos he 7.<sup>a</sup> Maior do *Ton*, que propriamente se ha de formar de 3.<sup>a</sup> Menor. Este mesmo ♯ andará servindo nas *Especies* da *Consonancia*, ou de 6.<sup>a</sup> Maior da 2.<sup>a</sup>, ou de 3.<sup>a</sup> Maior da 5.<sup>a</sup> do *Ton* respectivo.

Todas as vezes, que em qualquer *Ton Natural*, ou de \*\* se assignarem dous \*\* *repentinos* em dous *Signos* immediatos, lerá o 1.<sup>o</sup> 6.<sup>a</sup>, e o 2.<sup>o</sup> 7.<sup>a</sup> Maior dos *Tons* de 3.<sup>a</sup> Menor.

*Regras geraes dos dous \*\* repentinos em dous Signos immediatos.*

|                         |                                     |
|-------------------------|-------------------------------------|
| Hum em F., outro em G.* | + Fôrmao Tom de A.                  |
| Hum em C., outro em D.* | Fôrmao Tom de E.                    |
| Hum em G., outro em A.* | Fôrmao Tom de B.                    |
| Hum em D., outro em E.* | Fôrmao Tom de F. 1. <sup>a</sup> m. |
| Hum em A., outro em B.* | Fôrmao Tom de C.                    |
| Hum em E., outro em F.* | Fôrmao Tom de G.                    |
| Hum em B., outro em C.* | Fôrmao Tom de D.                    |

modos de formar, e os repetidos de 1.<sup>a</sup> Menor, que immediatos.

Dous \*\* *repentinos* em dous *Signos* immediatos subindo, sempre será o 1.<sup>o</sup> 6.<sup>o</sup>, e o 2.<sup>o</sup> 7.<sup>o</sup> *Maior* dos Tons de 3.<sup>a</sup> *Menor*.

Se por huma vez sómente vier o \* *repentino* pela sua ordem, não será 7.<sup>a</sup> do Tom, (segundo a Regra geral) mas sim a 4.<sup>a</sup> *alterada* do mesmo Tom, isto he, não continuando o \*. Tambem he 4.<sup>a</sup> do Tom *alterada*, se depois de se tocar a dita 4.<sup>a</sup> *Natural*, ou *Perfeita*, assignarem logo \* ao proprio *Signo*.

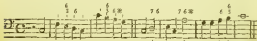
Todas as vezes que em qualquer Tom de bb se figurar ♯ em hum *Signo*, e logo \* em outro consecutivo, ou dous ♯♯ *repentinos* em dous *Signos* immediatos subindo, será o 1.<sup>o</sup> ♯ 6.<sup>o</sup>, e o 2.<sup>o</sup> ♯, ou \* 7.<sup>o</sup> *Maior*, e fôrmao Tom de 3.<sup>a</sup> *Menor*.



5.<sup>a</sup>, ou ao contrario. Esta *semelhança*, que ha entre as *Cordas* de qualquer *Tom* nas *Especies* da 2.<sup>a</sup> com as da 6.<sup>a</sup>, nas da 3.<sup>a</sup> com as da 7.<sup>a</sup>, e em alguns casos, nas da 4.<sup>a</sup> com as da 5.<sup>a</sup>, ou nas da referida 4.<sup>a</sup> quando he *alterada*, com as da propria 7.<sup>a</sup> he hum dos embaraços, em que se prende o novo Acompanhante, quando na *Mudança repentina* dos *Tons* vacilla se hum *Corda* he 2.<sup>a</sup>, ou 6.<sup>a</sup>: 3.<sup>a</sup>, ou 7.<sup>a</sup>: 4.<sup>a</sup>, ou 5.<sup>a</sup>, e 4.<sup>a</sup> *alterada*, ou 7.<sup>a</sup> *Maior*. Vejamos se podemos vencer esta, e outras difficuldades, que dizem respeito ao mesmo Assumpo.

A 2.<sup>a</sup> do *Tom* acompanha-se geralmente em todos os *Tons* com 3.<sup>a</sup> *Menor*, e 6.<sup>a</sup> *Maior*. Da mesma forte, e com igual *denominação* de *Especies* se attende á 6.<sup>a</sup> do *Tom* descendo para a 5.<sup>a</sup>, nos *Tons* de 3.<sup>a</sup> *Maior*; porém com esta differença: sendo a *Especie* 6.<sup>a</sup> conforme á *natureza*, e *Accidentes* do *Tom*, será 2.<sup>a</sup>, e não 6.<sup>a</sup> delle; mas se for a 6.<sup>a</sup> *accidentalmente Maior*, ou nos *Tons Menores Superflua*, he aquella *Corda* com infallibilidade 6.<sup>a</sup> do *Tom*, e não 2.<sup>a</sup>. Subindo qualquer das sobreditas *Cordas*, terão esta distincção: a 6.<sup>a</sup> da 2.<sup>a</sup> será *Maior*, e a 6.<sup>a</sup> da 6.<sup>a</sup> *Menor*.

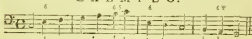
### EXEMPLO.



A 3.<sup>a</sup> do *Tom* acompanha-se com 3.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>. As mesmas *Especies* servem á 7.<sup>a</sup>: mas se esta subir para o *Tom*, levará também 5.<sup>a</sup> *Falsa*, e será infallivelmente 7.<sup>a</sup> do *Tom*, e não 3.<sup>a</sup>, porque á 3.<sup>a</sup>, tanto subindo, como descendo, só lhe compete 3.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>; e quando a 7.<sup>a</sup> do *Tom* descer com 3.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>, assim como a 3.<sup>a</sup>, distinguir-se-ha por outra

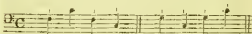
tra circumstancia : a 3.<sup>a</sup> do *Tom* ha de descer *gradatim* para *Figura*, que tiver 6.<sup>a</sup> *Maior* conforme ao *Tom*; e a 7.<sup>a</sup> deve passar de *grala* para *Nota*, que tenha 6.<sup>a</sup> *Maior*, ou *Superflua* accidentalmente.

E X E M P L O.



A 4.<sup>a</sup> do *Tom* acompanha-se muitas vezes com 3.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup>. Semelhantes *Especies* pertencem á 5.<sup>a</sup> do *Tom*; porém a 4.<sup>a</sup> ha de fazer *Trausito* de 5.<sup>a</sup> affima, ou 4.<sup>a</sup> abaixo, para ir ao *Tom*, e a 5.<sup>a</sup> ás avéssas, isto he, de 5.<sup>a</sup> abaixo, ou 4.<sup>a</sup> affima.

E X E M P L O.



A 4.<sup>a</sup> do *Tom*, quando he alterada, pôde-se acompanhar, ou com 5.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>, ou com 7.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup>. O mesmo acompanhamento pôde ter tambem a 7.<sup>a</sup> do *Tom*. Note-se a differença : se a *Figura* alterada, que se duvidar ser 4.<sup>a</sup>, ou 7.<sup>a</sup>, no *Trausito*, que fizer immediatamente subindo nos *Tom* de \*\*, tiver 3.<sup>a</sup> *Menor*, he a *Nota* do *Accidente* 7.<sup>a</sup> do *Tom*; mas cabendo á immediata 3.<sup>a</sup> *Maior*, então será a alterada 4.<sup>a</sup> do proprio *Tom*.

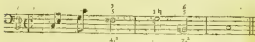
E X E M P L O.



Se

Se nos *Tom* de *bb* tiver 3.<sup>o</sup> *Maior* a *Figura* para onde *subir*, he a do *Accidente* 4.<sup>o</sup> alterada do *Tom*; mas dando-se-lhe 3.<sup>o</sup> *Menor* a *Nota* immediata superior, será a do *Accidente* 7.<sup>o</sup> *Menor*.

### EXEMPLO.



Não he só a *semelhança*, que tem entre si os *nomes*, que se dão ás *Especies* das *Cordas* da 1.<sup>o</sup>, e 6.<sup>o</sup>; da 3.<sup>o</sup>, e 7.<sup>o</sup>, &c. de hum proprio *Tom*, o motivo de algum leve embaraço para o conhecimento dos *Toms*; porque em fim, são diversas os *Signos*, ainda que tenham a mesma denominação de *Especies*, ou *Maiores*, ou *Menores*: mas tambem he a causa, por que com difficuldade se combinão aquellas *Posturas*, que absolutamente em tudo são identicas em *Signos*, *Especies*, e *Accidentes*, sendo huma coisa mesma nas distinctas *Cordas* de hum, e de outro differente *Tom*; porque todo o que he de 3.<sup>o</sup> *Maior*, inclui na *Corda* da 6.<sup>o</sup> as proprias *Especies* da *Corda* da 1.<sup>o</sup> de outro *Tom*, que se escrever com mais hum \*, v. g. a *Postura*, *Signo*, e *harmonia* da 6.<sup>o</sup> do *Tom* de *G.*, he como a da 1.<sup>o</sup> do *Tom* de *D.*; e a 6.<sup>o</sup> deste contém as precisas *Consonancias* da 1.<sup>o</sup> do *Tom* de *A.*, &c. Logo veremos tudo em *Prática* no primeiro *Exemplo* seguinte.

Esta *semelhança* da *Postura* da *Corda* da 6.<sup>o</sup> de hum *Tom* com a da 1.<sup>o</sup> de outro de mais hum \*, he a causa das *Conversões* da *Corda*, que era 5.<sup>o</sup> de hum *Tom*, na *Corda* propria de outro; e o motivo da *conversão* do que era *Tom* em 5.<sup>o</sup>, he o abatimento, que o \* faz regularmente, tirando o ultimo \* dos expressos: quero dizer,

zer, converte-se o *Signo* da 5.<sup>a</sup> do *Tom*, que era na *Corda* propria de outro *Tom*, quando concorre *repentinamente* mais hum \* pela sua ordem; e *transforma-se* o *Tom* em 5.<sup>a</sup> de outro, quando se tira o \* com regularidade, e fica menos hum dos que estavam assignados: a razão he, porque qual-quer dos tres *Accidentes* \*, b, e ♯, podem causar *Mudan-ças* de *Tom*, ainda quando elles são parciaes da privativa *relação* do mesmo. Pelo que, no caso de haver *Especie*, ou *Accidente*, que faça *relativos* a dous *Tons*, deve prevale-cer o que se vai a formar, e não se attende já ao que se deixa.

E X E M P L O.



As *Figuras* E. do 1.<sup>o</sup> *Compasso*, e B. do 2.<sup>o</sup> com 6.<sup>o</sup> *Maiores*, parecem *Cordas* da 6.<sup>a</sup> dos *Tons* de G., e de D.; porém verdadeiramente ellas são proprias da 1.<sup>a</sup> dos *Tons* de D., e de A., para onde paſſão. O *Tom* de A. no 3.<sup>o</sup> *Compasso*, converte-se em 5.<sup>a</sup> do *Tom* de D., 4.<sup>a</sup> *Figura* do mesmo *Compasso*; e o dito D. tambem em 5.<sup>a</sup> do *Tom* de G., porque toda a *Figura*, que leva 3.<sup>a</sup> *Maior*, e 7.<sup>a</sup> *Me-nor*, he 5.<sup>a</sup> de *Tom*, assim como he 4.<sup>a</sup> de *Tom* aquella, que desce com as mesmas *Especies* da *Nota* immediata supe-rior, quando lhe ficão servindo de 1.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> *Superflua*, e 6.<sup>a</sup>. O B., primeira *Figura* do 4.<sup>o</sup> *Compasso* com 6.<sup>o</sup>, equivale ao *Tom* de G., por ser a sua 3.<sup>a</sup>, e propria *harmonia*. No

Dd

di-

diro 4.<sup>o</sup> *Compasso* devem-se entender as suas *Notas*, que tem *bb*, pelos mesmos com as mais *Especies*, que dizem respeito ao *x* da *Clave*. O *b* de *A*. he o 3.<sup>o</sup>, o qual, conforme a sua privativa intelligencia, e propria *Coordinação dos Tons*, he 6.<sup>o</sup> *Menor* do *Ton* de *C*. com semelhante 3.<sup>o</sup>, que se fórma no 5.<sup>o</sup> *Compasso*. A ultima *Figura* delle *F. x*, por ser propriamente 7.<sup>o</sup> *Maior*, mette o *Ton* em *G*. no 6.<sup>o</sup> *Compasso*. Este *Ton* sobre aquelle *Siguo* se confirma com a *harmonia* di 4.<sup>o</sup>, e 6.<sup>o</sup>, e depois 3.<sup>o</sup>, e 5.<sup>o</sup> já natural ao mesmo, disposição, que encaminha á propria *Cadencia*, ou *Clasfilla*, com que finaliza o Exemplo no *Ton*, em que principiou.

Notem-se ainda as mais *Conversões* do Exemplo supra, que me faltão para explicar, além das declaradas até o *B*. do 4.<sup>o</sup> *Compasso*. No referido 4.<sup>o</sup> *Compasso* a 2.<sup>a</sup> *Figura B*. bualado *converte* a 3.<sup>a</sup> *Maior* do proprio *Ton* de *G*. em *Menor*. O seguinte 1.<sup>o</sup> *A. Natural*, he 2.<sup>a</sup> *Maior* do mesmo *Ton*. O *b* do 2.<sup>o</sup> *A.* faz mudar aquella *Nota* na *Corda* 6.<sup>o</sup> *Menor* com o acompanhamento de 6.<sup>o</sup> *Superflua* pelo *x* da *Clave*, descendo para a 5.<sup>o</sup> do *Ton*, que se fórma de 3.<sup>o</sup> *Menor* em *C*. no 5.<sup>o</sup> *Compasso*. Na parte do *ar* deste se toca a 4.<sup>o</sup> do *Ton* com a sua 3.<sup>a</sup> correspondente; e a ultima *Figura F. x*, podendo ser 4.<sup>a</sup> alterada daquelle *Ton*, se *converte* em 7.<sup>o</sup> *Maior* do *Ton* de *G*., que immediato fórma no penultimo, e ultimo *Compasso*. Tudo são *conversões* de humas em outras *Cordas*, ou do mesmo *Ton*, com diferentes 3.<sup>as</sup>, ou de outros *Tons*.

Quando a qualquer *Nota* se apontarem *Accidentes*, ou *Especies* alheias da precisa *harmonia* daquelle *Ton*, em que está, he para que sejam proprias de outro. Attenda-se logo ás *Cordas* do *Ton*, em que são adequadas aquellas *Especies*, ou *Accidentes*, e com facilidade se conhecerá para onde passa a *Modulação*.

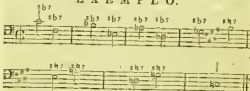
São muito triviaes as *conversões* das *Cordas* de humas em



em outros *Tons* : quero dizer, toda a *Especie*, *Corda*, ou *Accidente*, que não se accommodar a hum *Ton*, ha de ter em outro o seu lugar. Não ha cousa mais usual na Musica do que converter-se hum *Ton* em 5.<sup>o</sup> de outro, ou a 5.<sup>o</sup> em *Ton*, e com tudo tem difficuldade o acerto do seu conhecimento verdadeiro.

Em todos os *Transitos* de 5.<sup>o</sup> abaixo, ou 4.<sup>o</sup> affima, que levarem 3.<sup>o</sup> *Maior*, e 7.<sup>o</sup> *Menor* de *chofre*, ou ainda sendo as 7.<sup>as</sup> *Ligadas*, sejam, ou não continuados os ditos *Movimentos*, serão aquellas *Figuras* como 5.<sup>as</sup> de *Ton*, pois ao mesmo passo que parece se vai formar *Ton* em huma *Nota*, esta mesma se converterá como em 5.<sup>o</sup> de *Ton*, immediatamente que se lhe ajuntar a 7.<sup>o</sup> *Menor*; por ser Regra geral, e infallivel, que todo o salto de 4.<sup>o</sup> affima, ou 5.<sup>o</sup> abaixo, levando 3.<sup>o</sup> *Maior*, e 7.<sup>o</sup> *Menor*, he sempre 5.<sup>o</sup>, ou como 5.<sup>o</sup> de *Ton*.

### E X E M P L O .

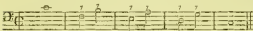


Todas estas *Cordas* fórmão *Ton* antes das 7.<sup>as</sup> *Menores*, e com ellas convertem-se como em 5.<sup>as</sup> de *Ton*. Isto he indubitavel, porque os saltos de 4.<sup>o</sup> affima, ou de 5.<sup>o</sup> abaixo, fórmão *Ton*; e todos os ditos *Movimentos*, que levarem 3.<sup>o</sup> *Maior*, e 7.<sup>o</sup> *Menor*, são 5.<sup>as</sup> do *Ton*: logo cada huma destas *Figuras*, em quanto com a 8.<sup>o</sup>, 3.<sup>o</sup>,

e 5.<sup>a</sup> unicamente, são como *Notas de Tão*; e ajuntando-se-lhe a 7.<sup>a</sup> *Menor*, *convertem-se* como em 5.<sup>a</sup> do *Tão*, para onde se faz outra semelhante *passagem*.

Se no progresso de equivalentes saltos successivos, e ditos *Movimentos* alguns levarem 3.<sup>a</sup> *Menor*, e 7.<sup>a</sup> *Maior*, não deixarão de ser *Cordas* proprias do mesmo *Tão*, quando o *Semitono* das 3.<sup>as</sup> *Menores* estiver nellas primeiro do que o *Tono*, porque desta sorte não podem formar outro algum *Tão*.

### E X E M P L O .

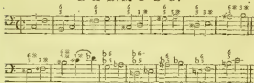


Os *Transitos* destes *pontos* são todos segundo as proprias *Cordas* do mesmo *Tão*, porque em qualquer das *Notas* d'elle se permite dar a 7.<sup>a</sup>. Ellas não hão de ser *Tão*, nem ainda como 5.<sup>a</sup>; e a razão he, porque as que levão 3.<sup>a</sup> *Menor* com o *Semitono* primeiro do que o *Tono*, não podem assim ordenar *Tão* algum: logo não sendo cada hum dasquellas *Figuras Tão*, nem tambem como 5.<sup>a</sup> de *Tão*, por ser a 3.<sup>a</sup> *Menor*, e a 7.<sup>a</sup> *Maior* totalmente disparadas da sua privativa *harmonia*, são os *pontos*, que digo, como *Cordas* proprias do *Tão* de C, não obstante levarem 7.<sup>a</sup> todos os *Movimentos*.

Tenho dado a entender como assignando-se-lhe a 7.<sup>a</sup> *Menor* á mesma *Nota*, que he *Tão*, se *converte* em 5.<sup>a</sup> de outro *Tão*, nos *transitos* de 5.<sup>a</sup> abaixo, e 4.<sup>a</sup> acima. Depois fiz evidente como no progresso dos ditos saltos pôde não fahir da *circulação* propria das *Cordas* de hum mesmo *Tão*, levando todas as *Figuras* 7.<sup>a</sup> com as 3.<sup>as</sup> de diversas fórmas. Mostrei agora tambem como com semelhantes *Intervallos* ha de *converter-se*, ou ter *relação* identi-

tica de 4.<sup>a</sup> de outro *Tom* *ham ponto*, que precisamente he *Tom*.

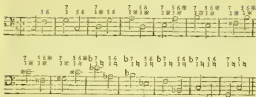
E X E M P L O .



Todas as *Figuras* da *parte* do *ar*, depois das dos *♯♯*, são com infallibilidade *Tom*, e ao mesmo tempo *se convertem* também, como em 4.<sup>ta</sup> dos outros *Toms*, que da propria sorte se ordenão nos *Compaffes* immediatos semelhantes. Que estes *♯♯* sejam *Cordas* da 7.<sup>a</sup> dos *Toms*, que se formão immediatamente, e não da 4.<sup>a</sup> alterada, he indubitavel pelas razões, que direi. Primeira, porque do primeiro para o segundo *Compaffo* principião os *Transitos* da 4.<sup>a</sup> para a 7.<sup>a</sup> do *Tom*; e se estes são da dita 4.<sup>a</sup> para a mesma 7.<sup>a</sup>, affim hão de fer os mais continuados até ao fim. Segunda, porque com aquella ordem propria de se assignarem os *♯♯* huns depois de outros, com a de se efcreverem affim, ou diminuirerem os *bb* regularmente, e com a privativa diminuição, que nelles vai fazendo o *4*, tudo são infalliveis circumftancias das 7.<sup>tas</sup> *Maiores* do *Tom*, e que este *se converte* em 4.<sup>a</sup> dos outros *Toms*, que se vão formando.

Vejamos agora de outra forte a mesma *harmunia* em substancia, para *se converterem* as proprias *Figuras* dos *♯♯*, que forão 7.<sup>tas</sup> do *Tom*, já sem elles, como em 4.<sup>ta</sup> de *Tom*.

## E X E M P L O.



Pergunto: A 5.<sup>a</sup> do *Tom* com 7.<sup>a</sup> *Menor* não he a mesma *harmonia*, que a da 7.<sup>a</sup> do *Tom* com 6.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup> *Falsa*? Certamente. Mais. O lugar da 4.<sup>a</sup> *Perfeita* dos *Tons Maiores*, quando se lhes assignão \*\* successivos pela sua ordem, não se vai *convertendo* em 7.<sup>a</sup> de outro *Tom*? He infallivel: logo aquellas *Figuras* dos \*\* da *parte do chão* escritos com regularidade no 1.<sup>o</sup> Exemplo proximo superior, e o *Siguo Natural*, e os *h h*, depois que entrão os *b b*, todos são 7.<sup>os</sup> do *Tom* immediato, e não 4.<sup>os</sup> alteradas, por se verificarem alli as ditas condições: logo tambem as proprias *Notas* de huns *Tons* se *convertem* instantaneamente como em 4.<sup>os</sup> dos outros, que se vão formando da mesma sorte.

No Exemplo dito, que tem os \*\* na *parte do chão* do *Compasso*, e os *b b* só na do *ar*, são as *Figuras* do *chão* 7.<sup>os</sup> do *Tom* (excepto no 1.<sup>o</sup> *Compasso*) pois levão 6.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup> *Falsa*, e porque concorre o \* á que devia ser 4.<sup>a</sup> do *Tom* antecedente. Neste ultimo Exemplo he a *parte do ar* a da 4.<sup>a</sup> do *Tom*, pois em todas as suas *Notas* he a 5.<sup>a</sup> *Perfeita*. No primeiro Exemplo desta paridade *converte-se* o *Tom* em 4.<sup>a</sup> do outro *Tom*, que se vai formar. Neste immediato *supra*, *converte-se* o *Tom* em 5.<sup>a</sup>, porque depois da *Corda* 4.<sup>a</sup> segue-se a da 5.<sup>a</sup>, a qual tambem contém re-

- la-

*lação de Tom acerca da Figura, que se lhe segue, pois esta não pôde ser 4.º de Tom, não procedendo de algum. Tudo isto são conversões das Cordas do Tom pelo respeito, que dá ás outras na paridade de dous Toms. Esta materia he bastantemente embaraçada para se lhe dar a sua propria intelligencia. Eu tenho insinuado a que só me proponho verdadeira.*

### DEMONSTRAÇÃO XXXVIII.

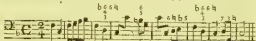
*Em que se continúa o Assumpto das Conversões das Cordas, ou Especies; e em que se estabelecem para o dito conhecimento preciso das Mudanças dos Toms, outras observações, e regras certas.*

Não obstante o que escrevo nas tres Demonstrações precedentes, em que encaminho os novos Professores a hum conhecimento certo da *Mudança dos Toms*; (difficuldade grande, em que elles notavelmente se embaraçam) proseguirei ainda o mesmo, facilitando mais esta materia com as seguintes instrucções.

Segundo o que deixo escrito na Demonstração immediata precedente, he certo que ha muitas vezes algumas *Figuras no Acompanhamento*, que devem ser attendidas com respeito a dous Toms, isto he, metade do valor da *Figura*, que attenda ao Tom, em que se acha, e a outra metade ao Tom, para onde passa immediatamente. Veremos agora praticado isto mesmo com frequencia na 6.º do Tom: v. g., sendo este o de F. 3.º *Maior*, a sua 6.º pode 6.º *Menor* pelo *Accidente*, que está na *Clave*; e passando para C., não como da 6.º para a 5.º do proprio Tom, mas fazendo naquelle *Siguo Tom* precisamente, ha de a *Nota*, que for 6.º do Tom de F., levar 6.º *Menor* na primeira metade, e na outra, 6.º *Maior*, attendendo-se tambem como

2.ª do *Tem* de C, e não sómente como 6.ª do de E, que por ser *Menor*, no caso supposto a sobredita 6.ª, não conduz assim a formar o referido *Tem* de C. O Exemplo seguinte mostra o que tenho dito.

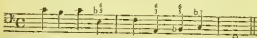
E X E M P L O.



Pelo que se vê neste Exemplo, digo: que aquella *Figura*, que está em *D.* no 3.º, e 6.º *Compasso*, não lhe pôde caber sómente 6.º *Menor*, ou 6.º *Maior*, mas ha-de-se acompanhar a primeira metade do seu valor com 6.º *Menor*, e a outra metade com 6.º *Maior*, pois desta sorte cumpre com o *Tom* de *F.*, donde sabe, e se conforma com o de *C.*, em que entra.

Assim como ha algumas *Notas*, que attendem ao *Tom* donde vem, e para onde vão, ha outras, que unicamente pertencem ao *Tom* para onde passaõ. Isto se vê v. g. na que foi 3.<sup>a</sup> do *Tom*, quando se lhe assigna 5.<sup>a</sup> *Dizantia*, e 6.<sup>a</sup>, a qual *Figura* já não olha ao *Tom*, donde sahe, pois se acompanha como 7.<sup>a</sup> do *Tom*, em que entra.

### EXAMPLE.



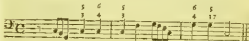
Os dous Exemplos suprá dão bem a conhecer algumas excepções das primeiras Regras, com as quaes se formão outras para se advertir a *Mudança dos Tons*, e isto porque as *Especies*, que se lhes apontão, se oppõem ás que

que devia levar, segundo a primeira natureza do *Tom*. Em termos mais concisos, repetirti o que já em outra parte disse. Todas as vezes, que se assignarem *Especies* alheias daquelle *Tom*, em que estava, appropriem-se logo ao *Tom*, a que pertencerein pelas Regras geras da *Harmonia*, e conhecer-se-ha certamente a *Mudança* delle. Esta doutrina bem entendida, e praticada, he infallivel.

Outra observação se me offerece advertir neste lugar, pondo os olhos no ultimo Exemplo proposto. Toda a *Figura*, que subir dê *mi* a *fá*, levando o *mi* 5.<sup>o</sup> *Falsa*, e 6.<sup>o</sup>, lerá 7.<sup>o</sup> do *Tom*; e se ao *mi* couber sómente 3.<sup>o</sup>, e 6.<sup>o</sup>, he 3.<sup>o</sup> do *Tom*. Melhor: se fur *mi certo*, he 7.<sup>o</sup> do *Tom* infallivelmente; mas se o dito *mi* he *incerto*, então não deixa de ser 3.<sup>o</sup> do proprio *Tom*. No mesmo Exemplo suprà se verifica o que digo no *E*. do 1.<sup>o</sup> *Compasso*, e no *A*. do 2.<sup>o</sup>. Tambem nelle se entende como o *b*, que converte o *mi certo* em *fá*, he 4.<sup>o</sup> do *Tom*, que com aquelle *b* se fórma.

Toda a *Figura do Baixo*, que antes, ou depois de 3.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup> levar 4.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>, será *Tom*, ou 5.<sup>a</sup> delle, com esta differença: quando se derem sobre o *Tom*, participará das mesmas *Especies da Corda* 4.<sup>a</sup> do proprio *Tom*; e quando for sobre a da 5.<sup>a</sup>, ha de servir-se das *Conso-*  
*naancias* do mesmo *Tom*.

### EXAMPLE.



Equivale o 1.<sup>o</sup> C. do 1.<sup>o</sup> *Compasso*, como se aquella *Nota* estivesse em *F*; e o 1.<sup>o</sup> C. do ultimo *Compasso*, como se fosse *C*. Sobre a 5.<sup>a</sup> sempre a 3.<sup>a</sup> he *Mayor*. Sobre o *Ton*

Ee

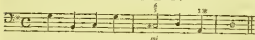
p6-

póde a 3.<sup>a</sup> ser *Maior*, ou *Menor*, conforme a condição do proprio *Tom*.

Agora por não proleguir com innumeraveis observações, que pudera escrever, procedo a mostrar sómente as mais precisas, e sufficientes Regras para vencer a difficuldade, aonde ha o maior embaraço. Este se encontra na 4.<sup>a</sup> do *Tom*, quando he alterada, e se equivoca muito com a *Corda* da 7.<sup>a</sup> *Maior*. Ainda torno outra vez a fallar neste ponto, e a apurar mais a sua intelligencia.

Temos na Musica dous *nis*, hum *certo*, outro *incerto*, segundo o meu privativo *Systema*, exposto em a *Nova Instrução Musical*. O *incerto* he 3.<sup>a</sup> do *Tom*: o *certo* he 7.<sup>a</sup> nos *Tons* de 3.<sup>a</sup> *Maior*. Quando a *Figura*, que for *ni certo*, conforme a *Contertia* do *Acompanhamento*, levar 5.<sup>a</sup> *Falsa*, e 6.<sup>a</sup>, infallivelmente he 7.<sup>a</sup> *Maior* do *Tom*, que immediato fórma, e por ella se conhece sem dúbida a *Mudança* dos *Tons*.

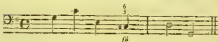
### E X E M P L O .



Tambem há dous *sis*: *certo* hum, e *incerto* outro. Este he primeira *Corda* do *Tom*; aquelle *certo* he a da 4.<sup>a</sup>. Esta leva 5.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>, quando vai para a 5.<sup>a</sup> do *Tom*; porém como o *si certo* muitas vezes se altera com \*, ou †, segundo o *Tom*, e fórma *Semitons Maior*, quando sóbe para a *Nota* immediata, com tudo, nunca deixa de ser realmente *si certo*, ainda que alterado, e assim mesmo sempre he a 4.<sup>a</sup> do *Tom*, e não a 7.<sup>a</sup>, não obstante ficar com 5.<sup>a</sup> *Falsa*, e 6.<sup>a</sup>; mas isso he pela alteração, que o dito *si certo* recebe com o \*, ou †, como já disse, e não porque seja propriamente *ni certo*.



## E X E M P L O.



Se bem se attender á Doutrina da *Nova Instrução Musical*, e se perceberem os sens diſtinctos, entender-se-ha tudo isto, e o mais que escrevo neste pequeno volume.

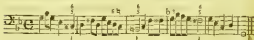
Nos *Tons* de 3.<sup>o</sup> *Menor* parece que temos alguma maior difficuldade para conhecer a *Mudança* delles; porém he muito mais facil a sua comprehensão, ainda que tanto se diz na 7.<sup>a</sup> do *Tom sol*, ou *dó alterado* com ♯, ou ♭, conforme o *Tom*, como se canta *sol*, ou *ré* na 4.<sup>a</sup> do mesmo *Tom*; e porque este *ré*, ou *sol* pôde ser alterado accidentalmente, vamos a vencer mais o tal embaraço com algum arbitrio, e Regra certa, a qual será a seguinte.

Toda a *Figura*, que for 7.<sup>o</sup> *Maior* nos *Tons* de 3.<sup>o</sup> *Menor*, ha de na sua *Cantoria* regular dizer *sol*, ou *dó alterado* com ♯, ou ♭ com infallibilidade, segundo o *Tom*. Mas como tambem a 4.<sup>a</sup> destes *Tons Menores* pôde ter a mesma *Nota* da 7.<sup>a</sup>, quando he *sol* no caso de ser alterado com ♯, ou ♭, precisamente se deve advertir esta differença: quando a *Figura*, que for *sol*, se acompanhar com 5.<sup>o</sup> *Falsa*, e 6.<sup>o</sup>, e a *Nota* immediata superior couber 3.<sup>o</sup> *Menor*, esta he com certeza *Tom*, e a do dito *sol*, que lhe procede, 7.<sup>o</sup> delle. Porém quando o *sol* alterado se acompanhar com 5.<sup>o</sup> *Diminuta*, e 6.<sup>o</sup>, e o ponto immediato para onde subir levar 3.<sup>o</sup> *Maior*, então será 5.<sup>o</sup> do *Tom*, a *Figura alterada* 4.<sup>a</sup>, e não haverá *Mudança* de *Tom*.

Mais claro. Se depois daquella *Nota* do *Accidente*, que se davi da he 7.<sup>o</sup> *Maior*, ou 4.<sup>o</sup> alterada do *Tom*, por ser parcial a qualquer destas *Cordas* a 5.<sup>o</sup> *Diminuta*, e 6.<sup>o</sup>,

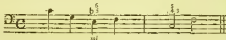
a *Figura* immediata superior se *acompanhar* com 3.<sup>a</sup> *Maior*, será a dita *Figura* 5.<sup>a</sup> do proprio *Tom*; porém se ella levar 3.<sup>a</sup> *Menor*, então ha *Mudança* de *Tom*. Neste ultimo caso he a *Nota* do *Accidente* 7.<sup>a</sup> *Maior* do *Tom*, que fórma; e no principio, 4.<sup>a</sup> alterada do mesmo *Tom*, em que está.

## E X E M P L O.



Em fim apuremos mais o proprio conhecimento com huma infallivel Regra geral. Ainda que a 7.<sup>a</sup> *Maior* do *Tom* se *acompanha* com 5.<sup>a</sup> *Falsa*, e 6.<sup>a</sup>, e a 4.<sup>a</sup> alterada tambem com as mesmas *Especies*, com tudo, ha de se fazer nos *Tons* de 3.<sup>a</sup> *Maior* esta notavel observação: se a 5.<sup>a</sup> *Falsa* for *Diminuta* na parte superior, por causa da *Especie*, he infallivelmente a *Figura* do *Acompanhamento* 7.<sup>a</sup> do *Tom*, que fórma, e dirá *mé certo*.

## E X E M P L O.



Mas se a 5.<sup>a</sup> *Falsa* for *Diminuta* na parte inferior pela *alteração* do Baixo, será este 4.<sup>a</sup> alterada do *Tom*, em que está, dirá *só certo alterado*, e não ha *Mudança* de *Tom*.

## E X E M P L O.

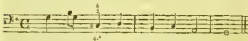


Não

Não obstante o que fica dito tão diffusamente sobre este Assumppto, deve-se com tudo entender, que aquella *repetição dos Accidentes nestas Cordas da 4.<sup>a</sup> alterada, ou da 7.<sup>a</sup> Maior dos Tons*, he quem só *determina* com infallibilidade a sua distincção, e conhecimento certo: quero dizer, se huma vez unica se ferir na *Corda da 4.<sup>a</sup> alterada do Tom*, não deixará de ser a mesma 4.<sup>a</sup> do Tom, em que está; mas se continuar aquelle *Accidente* duas, ou mais vezes na dita *Corda*, ou nas *Especies* de outras, então haverá *Mudança*, e converter-se-ha a 4.<sup>a</sup> alterada em 7.<sup>a</sup> Maior do outro Tom, que immediato se formar. Tirada a causa, cessa o effeito. Desferrando-se desta sorte infallivelmente a dívida da 4.<sup>a</sup> alterada, não existirá o embaraço, ou equivocação a respeito da 7.<sup>a</sup> Maior, ao mesmo tempo que de continuo se está vendo converter-se a 4.<sup>a</sup> alterada em 7.<sup>a</sup> Maior de hum, e a 7.<sup>a</sup> Maior em 4.<sup>a</sup> alterada de outro Tom.

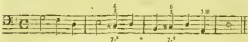
### E X E M P L O .

*Em que se vê que a 4.<sup>a</sup> do Tom alterada por huma vez só, não causa Mudança de Tom.*



### E X E M P L O .

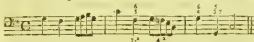
*Em que se mostra que ha Mudança de Tom por haver repetição do mesmo Accidente repentino no lugar, que era da 4.<sup>a</sup>, o qual se converte na da 7.<sup>a</sup> de outro Tom.*



EX-

## E X E M P L O .

*Em que se aponta a conversão da Corda da 7.<sup>a</sup> na da 4.<sup>a</sup>,  
a qual mostra Mudança de Tom.*



## E X E M P L O .

*Em que se observa converter-se a Corda da 4.<sup>a</sup> na da 7.<sup>a</sup>  
pela repetição do Accidente repentino nas ditas Cor-  
das, e nas Espécies de outras, no qua se en-  
tende a Mudança de Tom.*



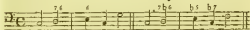
Não deixarei de notar as observações, e combinações das *Especies*, que vou a propôr, ainda que sejam meramente curiosas. O *mi certo*, que he a 7.<sup>a</sup> do Tom de 3.<sup>a</sup> *Maior*, tem as *Especies incertas*, isto he, 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>, quando lóbe, e 3.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup> se desce. O *mi incerto*, que he a 3.<sup>a</sup> do Tom, sempre observa as suas *Especies certas*, que são 3.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>, tanto descendo, como subindo. Da mesma sorte o *fa certo*, que he a 4.<sup>a</sup> do Tom, tem *incertas* as *Especies*; porque se faz *Transito* para a 5.<sup>a</sup>, leva 5.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>; se descende da 5.<sup>a</sup>, passa com 1.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> *Superflua*, e 6.<sup>a</sup>; e não indo para a 5.<sup>a</sup>, nem vindo della, se acompanha com 3.<sup>a</sup> e 5.<sup>a</sup>. O *fa incerto*, que he o proprio Tom, sempre contém as mesmas *Especies certas*: onde se vê, que o *mi*, e *fa certo* das Cordas proprias do Tom, tem as suas *Especies*

in-

*incertas* ; e o *fa*, e *mi* *incerto* sempre contém as mesmas *Especies*, assim nos *Movimentos* á parte superior, como á inferior. Nomes *certos* são aquelles, que na *Cantoria* sómente servem de *fa*, ou *mi* para subir, e descer.

Ultimamente advirto sobre o primeiro Assumpto, que se deve observar se ha, ou não *Mudança* de *Tom* depois da *Ligadura*, pelas *Especies*, em que se *resolvem* as *Falsas*; porque se a *Especie*, a que desce, he propria do *Tom*, em que estava antes da *Ligadura*, não haverá *Mudança*; porém se for *Menor* em lugar de ser *Maior*, ou ao contrario, isto he, sendo *Especie* estranha, e alheia da *circulação* do *Tom*, em que se achava, então ha *Mudança* de *Tom*, o qual logo se ha de conhecer, segundo as inalteraveis Regras dos *Accidentes*, que tenho insinuado.

## E X E M P L O S .



Aqui não ha *Mudança* de *Tom*.      Aqui ha *Mudança* de *Tom*.

Em conclusão. Todos os Preceitos, Combinações, e Regras, que tenho escripto dos tres *Accidentes* *♯*, *♭*, e *♮*, são tão infalliveis, que para se verificarem não preciso acenar mais Demoustrações. Attendão-se as Obras Musicas; assignem-se *♯♯*, ou *♭♭*; appropriem-se estes aos *Tons*, a que pertencem pela sua devida, e não devida ordem; destrua o *♮* os *♭♭*, e *♯♯*; tudo se observe como está advertido, e conhecer-se-hão com certeza todas as *Mudanças* dos *Tons*, que se podem encontrar pelo decurso de qualquer *Composição*, e acreditar-se-ha a infallibilidade da Doutrina que escrevo.

## DEMONSTRAÇÃO XXXIX

*Em que se trata das Fugas, das suas distincções, e nomes proprios.*

Não devo deixar em silencio o presente Assumpto, por ser materia summamente necessaria a hum confinnado, *Organista*. A este succede muitas vezes, tangendo de capricho, ou acabando de *acompanhar* qualquer Papel, ser preciso valer-se da sua propria *Fantasia*. E que deve então fazer? Seguir algum *Passo*, ou expresso na obra já executada, ou deduzido da mesma? Certamente. Elle ha de idear *Intento*, ou *Motivo*, sobre o qual trabalhe huma *Fuga* com primor, gosto, e sciencia. Esta he bem precisa para o dito effeito. Sem ella bem pôde haver muita soltura de Mãos, que admire, e agrade a muitos, porém não de todo aos intelligentes *Musicos*; porque estes vendo que tanta destreza não leva caminho regular de *Intento*, *Passo*, ou *Motivo*, entendem logo que toda aquella destreza he cousa superficial, pois com ella só dão a conhecer a pouca noticia, que possuem das proprias *Respostas*, e *Imitações*, de que deve revestir-se a *Fuga*, ou seja *Regular*, ou *Irregular*, e a sciencia, que não tem dos melhores Realces, e Preceitos da sua Arte.

*Fuga* he o mesmo que *fugida*, quero dizer, fugida de huma *Voz*, á qual seguem outras por algum tempo pelos mesmos *vestigios*, e quasi proprios *Intervalllos*: de sorte, que acabado o *Motivo*, com que entra a fugir a primeira *Voz*, logo esta se aparta, como sahindo daquelle *Passo*, por onde as outras a seguem, e toma por diverso caminho, differente *Solfa*, em quanto as mais *Vozes*, como quem procura o que se lhe esconde, andão por varios modos, buscando o primeiro *Passo*, que já encontrão (quando se — lhe

lhes *propõem*) mais *apertado*, ao qual logo *proseguem* outra vez; e assim, ora *escondendo-se* o *Passo*, ora *ouvindo-se*, e *imitando-se*, se *finaliza* em *Consonancias* com esta propriedade, a que chamamos com o nome de *Fuga*.

Os *Mulicos* desse tempo chamão *Fuga* áquelles *Motivos*, *Intentos*, ou *Passos*, tanto a ditas *Partes*, como a maior número dellas, entrando humas depois de outras; e acabando o *Passo*, *Intento*, ou *Motivo*, vão seguindo outra *Solfa* differente até tornarem a lembrar, ou repetir o *Passo* pela 3.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, ou tambem pela 7.<sup>a</sup>, ou 1.<sup>a</sup> do *Tom*; e supposto haver variedades nas mesmas *Fugas*, e os *Autores* lhes dem diversos nomes, podem-se com tudo reduzir a quatro, ou cinco *Classes*, que vem a ser: *Fuga Real*, *Fuga de Imitação*, *Fuga do Tom*, *Fuga de avessas*, e *Fuga Irregular*. Tudo se verá a seu tempo, e outras mais *distinções*.

As *Fugas*, de qualquer qualidade que sejam, sempre tem *principio*, *meio*, e *fim*. O *principio* pela maior parte he no *Tom*, ou 5.<sup>a</sup>. O *meio*, humas vezes he da mesma qualidade, assim na primeira *Voz*, como na *resposta* da 2.<sup>a</sup>, e outras he differente. O *fim* he no *Tom*, ou na 5.<sup>a</sup>, e algumas occações na 4.<sup>a</sup>, ou 2.<sup>a</sup>. Elle deve *corresponder* em humas, e outra *Voz*. Em summa, o *fim*, *meio*, e *principio* hão de ser de humas propria *quantidade*, ou *qualidade* na *resposta* da segunda *Voz*, que erão no *Passo* da primeira, conforme a *Classe* de que for a *Fuga*.

As *Fugas Reaes* tem o seu *principio* na primeira *Nota* do *Tom*, e o *fim* na 5.<sup>a</sup>; ou tendo *principio* na 5.<sup>a</sup>, será o *fim* na *Corda* do *Tom*. Nestas *Fugas* sempre o *meio* differre em *qualidade* na *resposta* da segunda *Voz*. Esta terá *principio* onde a primeira tiver o *fim*, ou ha de ter o *fim* onde a primeira tem o *principio*.

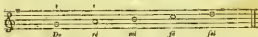
A *Fuga Real* he aquella, que sem sair fóra do *Tom*,  
Ee
ref-

responde dentro da 8.<sup>a</sup> quasi pelos mesmos intervallos; e ao que expõe huma *Voz* pela 5.<sup>a</sup>, a outra lhe responde pela 4.<sup>a</sup>, ou ao contrario.

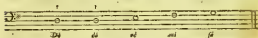
Eu me proponho maior explicação. A segunda *Voz*, que deve dar *Resposta Real* a hum *Passo*, ha de observar precisamente a correspondencia do *Tom*, pois sem esta, que he a base principal da *Harmonia*, não pôde haver concordancia; e assim he preciso, quando a *Proposta* formar a sua *Cantoria* no *Diapente*, ou 5.<sup>a</sup>, que se lhe responda no *Diatessardo*, ou 4.<sup>a</sup>; e pelo contrario, a sua *Resposta* será na 5.<sup>a</sup>, ou *Diapente*, attendendo ao augmento, ou diminuição dos intervallos, que logo exemplificarei.

Consequentemente, quando a *Proposta* fórma a 8.<sup>a</sup>, ou *Diapassão*, he necessario que a dita *Resposta* a observe tambem, guardando, e correspondendo em seu lugar a 5.<sup>a</sup> com a 4.<sup>a</sup>, ou esta com aquella.

Deve-se ter presente para a mais justa concordancia de huma *Fuga Real* o *Ascenso*, ou *Descentso* das *Notas*; pois subindo o *Passo* cinco pontos desta sorte:

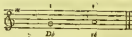


Deve corresponder-se do modo seguinte:

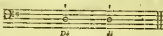


Equivalendo ás primeiras duas *Notas* da *Proposta*



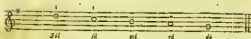


As outras duas primeiras da sua *Resposta*

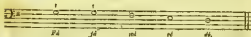


Para assim cumprir o *Diapásido*.

Descendo o *Passo* finco pausas desta fórma:



A sua *Resposta* he a que se segue:



Por onde se vê claramente a *concordancia*, que ha de haver *subindo*, e mais *descendo* para não sahir da 8.ª.

Deve-se conformar a *Fuga Real* em tudo com as regras da *correspondencia* do *Tom*, isto he, da 5.ª com a 4.ª, attendendo sempre ás suas *Proporções*, tanto no *Final*, como na *Mediação*.

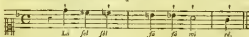
Adverta-se em fim, que se ha de attender mais ás *Cordas* do *Tom*, do que aos *Movimentos*, e isto ainda quan-



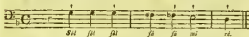
se confirma o mesmo dictame, que levo propozto, de que se ha de attender ás *Cordas do Tom* mais do que aos proprios *Movimentos*, e *nomes das Figuras*, ou *Notas*.

Esta Doutrina he certa: eu a comprovo mais, e com ella insinuarei a verdadeira intelligencia de outro *Paffo*, e da sua *Resposta Real*. Farci ver que hum das que assigna hum Sabio Mestre Hespanhol em certa consulta, a que responde, não he a propria, por não attender á devida *correspondencia dos Movimentos*, que hão de ter as *Notas*, ainda que não sejam os mesmos nas *Distancias*. A *Fuga* que digo, he esta:

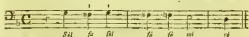
*Propozta.*



A sua *Resposta* propria, e *Real* a que se segue:



A que o Douto Hespanhol escreve he a seguinte:

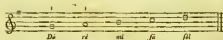


A qual eu reproveo com bastante fundamento.

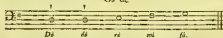
Recorramos aos principios certos, que deixo estabelecidos para as *Fugas Reaes*. Elles são indubitaveis. Deve-se gnardar com infallibilidade a *correspondencia do Tom*, isto he, a da 4.<sup>a</sup> com a 5.<sup>a</sup>, ou ao contrario, para não sa-  
hir

hir do Diaparáo. Tambem o *Ascenso*, ou *Descenso* dos *pontos*, que não se oppuzerem á sua essencia, olhando-se mais ás *Cordas* delle do que aos *Transitos*, pois nem sempre se pôde cumprir com os *nomes*, e qualidade dos *Movimentos*. Nas sobreditas *Fugas* communmente só se attende á circumstancia da *quantidade* das *Notas*, ao *Ascenso*, ou *Descenso* das mesmas, ainda que não sejam com os proprios *Intervalllos*, e ao infallivel do *Tom*. Para não fahir delle, bem se podem mudar alguns *pontos*, procedendo com mais, ou menos *Distancias*; porém certamente não ha de hũa *Figura* subir na *Resposta*, se a outra, que imita, *desce*, nem ao contrario; e só se consente que se *repita* no mesmo *Signo* duas, ou mais *Notas* na *Resposta Real*.

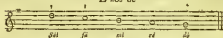
Já vimos na *coprdinação* do *Tom* de 3.<sup>o</sup> *Maior* *ter* responderem aos *Nomes*, e *Intervalllos* de



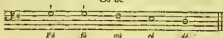
Os de



E aos de



Os de

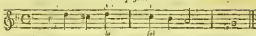
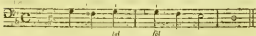


Para o *Tom* de 3.<sup>o</sup> *Menor*, deve ser semelhantemente a correspondencia dos seus *Intervallos*, e *Nomes* descendo, para não sair do *Tom*. Aos *Movimentos*, e *Vozes* de



Logo as *Cordas essenciais* do *Tom* de 3.<sup>o</sup> *Menor* na *Proposta* da *Fuga* affirma, devem ser estas mesmas, que acabo de escrever. A genuina *Resposta* das *Vozes* *Lá*, *fôl* são as de *fôl*, *fôl*, em os *Tons Menores*, assim como nos *Maiores* a propria de *fôl*, *fô* he a de *fô*, *fô*. A *diminuição Chromatica* nas *Figuras* da *Fuga*, de que estou fallando, são *Escarcejar Dimissos*, não perturbão o *Tom*, não são da sua *essencia*, e não se hão de imitar todos. Observe-se no primeiro *Compasso*, que o mesmo *nome*, que tem a *Nota* do  $\sharp$ , tambem se dá á do  $\natural$ ; e no 2.<sup>o</sup> *Compasso* a do  $\sharp$ , e a do  $\flat$ , contém ambas huma propria *syllaba*, ainda que differem na entoação: logo com aquellas *Vozes* he que se deve responder do modo sobredito, tenhão, ou não os *pontos Accidentes*, que huma coisa he proceder pelos mesmos *Intervallos*, ou *Qualidades*, *Quantidades*, e *Nomes*, nas *Fugas* de *Imitação*, outra, dar *Resposta Real* dentro da precisa 8.<sup>a</sup>: logo com justificado motivo reprovoo aquella *Resposta*, porque no lugar, onde a primeira *Voz* desce, a segunda *sube*. Esta não satisfaz como deve aos *nomes* de *Lá*, *fôl* com os de *fôl*, *fôl*. Ella não observa a *Regra geral*, de que fallo.

Eu mostro mais claro isto mesmo com outro *Exemplo* semelhante. Veja-se a *Fuga*, que se segue. Pro-

*Proposta.**A sua Resposta Real.*

Parece que me contradigo. Se eu imito aqui nesta *Resposta* o 2.<sup>o</sup> *Intervallo*, que tem  $\ast$ , porque não faço o mesmo na outra *Fuga* da propria sorte? Eu o declaro. Nesta devo responder com o *Intervallo* do  $\ast$ , e não assim na antecedente, porque não he tudo hum. Na *Fuga* assim he o  $\ast$  de C. na primeira *Voz*, hanti *Escarcejo Dimisso*; e nesta ultima hum *Escarcejo Slevato*. Este he *Corda* da 7.<sup>a</sup>, e da *essencia* do *Tom*, e o *Escarcejo Dimisso* não he da *regulação* daquelle *Tom*, he só hum modo diminuido de cantar. Nesta ultima *Fuga* sobem as *Figuras* dos  $\ast\ast$ : a da *Proposta* para a 5.<sup>a</sup>, e a da *Resposta* para o *Tom*. Na outra deste a do  $\ast$  para o mesmo *Siguo* 4; e como não salhe do proprio *Siguo*, tambem para a sua *Resposta* se repeta hum só: as sobreditas duas *Figuras* contém só hum nome, e outro nome já ha de ler dado pela sua *Resposta*.

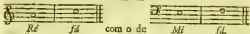
He permittido que os *Movimentos* da *Resposta Real* possão differir nos *Intervallos* de mais, ou menos *Distancias* do que os da *Proposta*; porém absolutamente não opoente a *Arte* que a segunda *Voz* faça algum *Transito subindo*, dos que a primeira fez *descendo*, nem ao contrario: logo tendo feito no 1.<sup>o</sup> *Compasso* da *Resposta*, que reprovoo, a 2.<sup>a</sup> para a 3.<sup>a</sup> *Figura Movimento* para cima, onde a *Proposta* o fez para baixo, segue-se que não he aquella

la a sua verdadeira *Resposta Real*, por se apartar desta regra. Podem-se rebater no mesmo *Signo* alguns pontos; mas não se ha de subir, se a outra *Parte* a quem responde *desce*. Ngte-se mais, que do 1.º para o 2.º *Compasso* desta ultima *Fuga* se satisfaz, como deve ser, aos nomes da *Proposta Id*, sól e com as *Vozes* de sól, sól, para não sahir fóra do *Tom*. Esta he a verdadeira causa, por que tambem se dão todas as seguintes *Respostas*, não attendendo sempre aos mesmos *Intervallos*, mas somente ás *Cordas* proprias do *Tom*, e á sua *Conservação*, desta sorte:

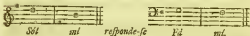
A' *Proposta*, que contiver o *Intervallo* de



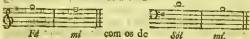
E ao de



Aos *Intervallos*, e *Nomes* de



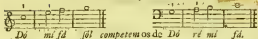
E aos de



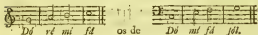
Gg

Aos

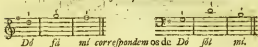
## Aos Movimentos, e Vozes de



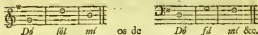
## E aos de



## Aos Transitos, e Nomes de



## E aos de



Isto que tenho insinuado he pelo que diz respeito ao principio, e entradas da Fuga Real, e das suas Respostas. Continuo agora a fazer praticavel estas, e todas as circunstancias, que pertencem ao meio, e fim das mesmas Fugas, e das mais.

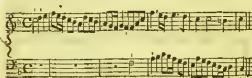
Todos os seguintes Passos são Fugas Reaes; advertindo, que depois de entrar a segunda Voz, já a Parte de cima he acompanhamento da Voz, que entra, e não he do Passo da Fuga aquella Solfa, que pôde ser arbitrária, segundo cada hum quizer. Attendão-se as Figuras negadas, que são as da essencia do Passo, e as da sua Resposta Real.

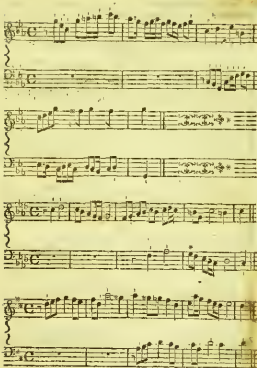
Os

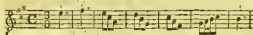


Os pontos, que tiverem este final • , permitem-se por mais harmonicos, e para maior variedade.

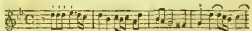
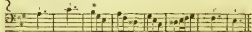
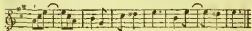
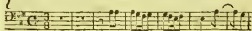
Fugas Reaes com a circumstancia da quantidade de semente.



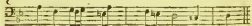
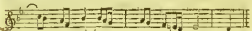
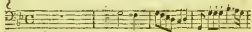




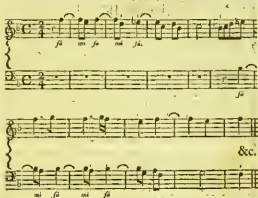
*Com dous Motivos.*



*Com dous Motivos.*

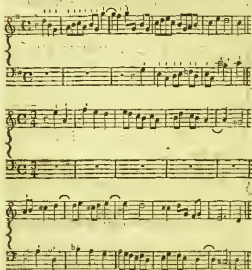


Esta *Fuga Real*, que se segue, só differe a sua *Resposta* na qualidade de hum *Intervallo*, cumprindo em tudo mais as circumstancias da *Quantidade*, e dos *Nomes*.



A *Fuga de Imitação* he a que responde pelos mesmos *Intervallos* á *Proposta*, que ordinariamente costuma sahir fóra do *Ton*, isto he, formar dous *Tons*. Dão tambem alguns *Musicos* a estas *Fugas* o nome de *Irregulares*, por *clausurarem* fóra do proprio *Ton*. - Observe-se as seguintes, e as *Figuras* notadas.

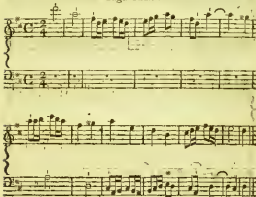
*Fugas de Imitação Irregular, com as circumstancias da Quantidade, da Qualidade, e dos Nomes.*



No que se vê, que absolutamente se imitam todos os intervallos de humra sorte, e por isso são chamados de *Tons*. Estas *Fugas de Imitação Irregular* contêm as tres circumstancias da *Qualidade*, *Quantidade*, e *Nomes*, as quaes não pôde cumprir outra qualquer.

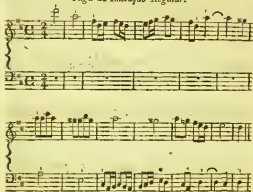
A' *Fuga*, que se segue darei duas *Respostas*: uma *Real*, e outra de *Imitação Regular*. A esta ultima que digo dá-se-lhe o referido nome, por se encaminhar no *fin*, como a primeira, ao mesmo *Tom*.

*Fuga Real*



As *Fugas Reaes*, como esta, tem a sua *Resposta* no *Transito* de 5.<sup>a</sup> abaixo, que faz a segunda *Voz*, depois que a primeira o tem feito de 4.<sup>a</sup>; e nas *Cadencias* sóbe a primeira *Voz* de 5.<sup>a</sup>, e de 4.<sup>a</sup> a segunda, porque só assim responde dentro no *Tom*; e esta he a obrigação da *Fuga Real*, que já infinuei.

Mostra-se a mesma *Fuga de Imitação* no principio, e no *fin Real*, e por isso *regular*.

*Fuga de Imitação Regular.*

He mais harmoniosa a presente *Fuga* com esta *Resposta* do que com a outra, ao mesmo tempo que *principia de Imitação*, e acaba como *Real* dentro do proprio *Tom*, donde lhe provém o nome de *Imitação Regular*.

A *Fuga* a que chamamos do *Tom*, sendo este de 3.<sup>o</sup> *Menor*, he, quando *Propoendo* hum *Voz* o *Motivo*, e terminando na 5.<sup>a</sup> com a 6.<sup>a</sup> antecedente *Menor*, que vem a dizer *fa*, *mi*, a outra lhe *Responde* *mi*, *re* para ordenar o *Tom*, como se segue.

Hh

Fu.

*Fugas do Tom.*

fa mi

mi ré

fa mi

mi ré

fa mi

&c.

mi ré

Estas *Fugas* *Respondem* dentro no *Tom* como as *Reaes* na *Cláusula* precisamente ha de dizer huma *Voz* *fa*, *mi*, e a outra *mi*, *ré*, para formar *Tom*. Isto só pôde ser no de 3.<sup>o</sup> *Menor*; porque repetindo-se o *Passo*, v. g. pela 3.<sup>o</sup> do *Tom*, será como *Real*, por se ordenar alli de 3.<sup>o</sup> *Maior*.

De-



Deve-se tambem advertir que o *aperto* das *Fugas* em *cortando os Passos*, he muito conveniente, assim porque são menos extensas, como por ser maior primor da Arte, o que se faz de dois modos: ou *diminuindo* o valor de algumas *Figuras*, ou *entrando* as *Partes* mais cedo do que na sua primeira *extensão*; e para o fim se ha de *apertar* o *Motivo* cada vez mais. Observem-se os seguintes Exemplos. Elles são de *Fuga Real*.

## EXEMPLOS.



Mais *apertado* o *Passo*.



Com maior *aperto*.



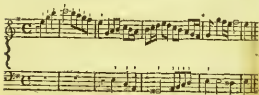
A segunda *Voz*, que *apertar* o *Motivo*, bem pôde, se quizer, repetirillo todo; mas quando houver de finalizar a *Fuga*, não se fação duas *Cadencias* huma ao pé de outra. Fuja dellas, como se vê no quarto *Compasso* do ultimo *Exemplo*; e o mesmo se deve observar no *fin* do *Passo* em qualquer *Corda* do *Tom*, não fechando a *Cadencia*, ou *Clausula*, mas sabindo logo para as *Imitações*. Esta opinião he seguida de muitos *Sabios*; porém querem outros que no *fin* se possam fazer duas *Cadencias*. Siga cada hum nesta parte o que julgar mais conveniente.

### DEMONSTRAÇÃO XL.

*Na qual se prosegue a Doutrina das Fugas; e em que se insinua as melhores Imitações, e as suas qualidades, para com ellas se passar de humas para outras Cordas do Tom.*

**H**A tambem as *Fugas*, a que chamamos *Fuga Irregular*, e *Fuga ás Avéssas*. Esta he respondendo a segunda *Voz* com os *Movimentos* sempre contrarios do que pôde a primeira, desta sorte.

*Fugas ás Avéssas.*

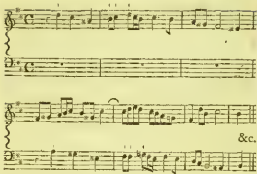




A *Fuga Irregular* he aquella , em que se *Propõe* , e a que *respondem* as *Vozes* , entrando a primeira *Nota* fóra das *Cordas* principaes do *Tão* , que por isso tem este nome. Vejo-se as seguintes

*Fugas Irregulares.*





&amp;c.

Porém nas *Fugas ds Avéssas*, e *Irregulares*, he o *fin* quem as póde declarar *Reaes*, ou de *Imitação*, dentro da sua mesma *Classe*; porque se depois de mostrarem o *Tom* se encaminharem a elle na *Clausula*, serão *Reaes*; mas se forem *Clausurar* com os mesmos *Intervallos*, serão de *Imitação Irregular*, por formarem dous *Tons*.

As *Cadencias*, que se fizerem em toda a *Fuga* no *fin* do *Passo* para entrarem as *Imitações*, são de 7.<sup>a</sup> *Disculpando* em 6.<sup>a</sup>; porém as do *fin* das *Imitações* para se repetir o *Passo* em qualquer das *Cordeas* do *Tom*, hão de ser das que se fórão com a *Ligadura* da 4.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup>.

Para haver boa *harmonia* em todas as *Fugas*, se deve attender muito á melhor *Modulação* no sair de hum para outro *Tom*, isto he, de humas para outras *Cordeas* do mesmo *Tom* da *Fuga*: não a havendo boa, sentir-se-ha máo effeito na *Musica*. As *Cordeas* do *Tom*, para onde ordinaria-

men-

mente se pôde encaminhar a *repetição* do *Passo*, como já disse, são as da 3.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, e também se he preciso para maior demora, e variedade da *Fuga*, as da 7.<sup>a</sup>, 1.<sup>a</sup>, ou 9.<sup>a</sup>, isto he, passar daquelle *Tom*, porque se andava, para o que se ha de formar em qualquer das sobreditas *Cordas*.

Não se deve *imitar*, ou *repetir* o *Passo* de hum *Tom* para outro, que seja hum *Tomo* mais alto, ou mais baixo immediato daquelle *Corda*, em que ultimamente o tiver *repetido*, como v. g. estando na 5.<sup>a</sup> ir para a 6.<sup>a</sup>, ou para a 4.<sup>a</sup>. A mais perfeita *Modulação* consiste nos *Toms Relativos*, isto he, em sair de hum *Tom* de 3.<sup>a</sup> *Maior* para outro de 3.<sup>a</sup> *Menor*, ou ao contrario: quero dizer, que a melhor *Modulação* he a de diferentes 3.<sup>as</sup>, porque a sua variedade dá maior gosto ao ouvido.

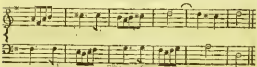
Para proceder com toda a clareza, insinuo que se observe esta, ou semelhante ordem. Depois de se *propôr* a *Fuga* no *Tom*, ha de se passar a lembrar o *Intento* na 3.<sup>a</sup>, ou 6.<sup>a</sup> do mesmo *Tom*; porém quando se tiver *exposto* pela 3.<sup>a</sup>, não deve proceder a *imitallo* na 4.<sup>a</sup>. Tendo-o trabalhado na 4.<sup>a</sup>, fuja de repetillo na 5.<sup>a</sup>; ou depois de se ter ouvido na 5.<sup>a</sup>, evite o sentir-se logo na 6.<sup>a</sup>, porque não produz boa *harmonia*, nem tem a precisa variedade. De qualquer das *Cordas*, em que estiver, sempre que se encaminhar ao *Tom* (não he necessario com o *Passo*) pôde *Modular* para onde muito quizer, porque então irá bem. Quando for conveniente encher tempo, trabalhem-se igualmente as *Fugas* sobre a 7.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup>, ou 9.<sup>a</sup>, porque os Musicos Modernos não duvidão *expôr* o *Motivo* (se ha preciso) por todas as *Cordas* do mesmo *Tom*.

Para se trabalhar hũa *Fuga* scientíficamente dentro das *Cordas* proprias do *Tom*, sair-se-ha de hũmas para outras por meio de algumas *Imitações*. Destas as que *respondem* mais perto, ou com os mesmos *nomes* da

Sol-

*Solfa*, são as melhores. Ellas podem ser de 4.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup>, &c. Notem-se as seguintes

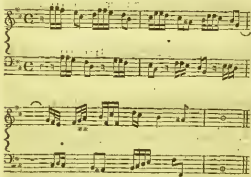
*Imitações de 4.<sup>a</sup> abaixo.*



*Imitações de 5.<sup>a</sup>.*

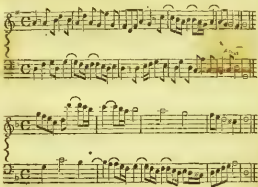


*Imi-*

*Imitação de 6.º.**Imitação de 7.º.*

Ou tambem se pôde variar destes , ou semelhantes modos para se fazer passagem de umas para outras Cordas do Tom.

## E X E M P L O S .



Nestes Exemplos se vê , que a *Imitação* a respeito das *Fugas*, ou da *Modulação*, passando de humas para outras *Cordas do Tom*, consiste na *Resposta*, que dá humas *Voz* á outra, a qual pôde ser igual em *Qualidade*, *Quantidade*, e *Nomes*, ou em *Quantidade* sómente. A *Imitação* em *Qualidade*, *Quantidade*, e *Nomes*, he a que procede subindo, ou descendo os proprios *Movimentos*, que *desce*, ou *sube* a *Voz*, a quem *Responde*, o que deve executar-se com pontos do mesmo valor. Deste modo são as *Fugas* de *Imitação regular*. A *Imitação* em *Quantidade* só he aquella, que *imita* com *Figuras* semelhantes, sem *desce*, ou *subir* igualmente todas as *distancias* dos *Intervallos*, que *sube*, ou *desce* a *Voz*, a quem dá *Resposta*. Desta sorte são as *Fugas Rápidas*.

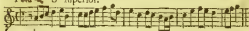
Tam-



Tambem devo advertir como se hão de fazer as mesmas, e outras *Imitações* seguidamente em *Causa*, repetindo a segunda *Vez* tudo o que diz a primeira, v. g. pela 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup>, &c.

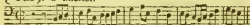
Pela 2.<sup>a</sup>, ou 9.<sup>a</sup>.

Pela 2.<sup>a</sup> S. superior.

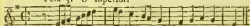


Pela 9.<sup>a</sup> S. inferior.

&c.

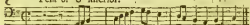


Pela 3.<sup>a</sup> S. superior.

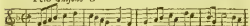


Pela 6.<sup>a</sup> S. inferior.

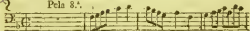
&c.



Pelo *Unifono* S.



Pela 8.<sup>a</sup>.





Tudo o que nesta, e na precedente Demonstração tenho insinuado, unicamente se encaminha ao verdadeiro conhecimento das melhores *Invenções*, e das *Respostas*, e qualidades das *Fugas*; e ainda que só a duas *Vozes* exemplifiquei os *Passos*, *Intentos*, ou *Motivos*, o mesmo se deve entender a tres, ou a quatro *Vozes*, ou *Partes* da *harmonia*, as quaes hão de ir entrando humas depois de outras por sua ordem com a advertencia, de que a Mão direita principia só, propondo o *Passo* como *Tiple*. A Mão esquerda entra no lugar do *Contralto* com a precisa *Resposta*, á qual a direita lhe vai fazendo hum acompanhamento succinto, isto he, sómente de hum *Especie*. Acabada aquella *Resposta*, que dá a segunda *Voz*, segue a terceira nas *Cordas* de *Tenor* com a dita Mão esquerda, repetindô o *Motivo*, ou *Passo*, com que entrou a primeira, e aqui o acompanhamento da Mão direita ha de ser já com duas, ou tres *Especies*. Ultimamente, entra outra vez a Mão esquerda no lugar da 4.<sup>a</sup> *Parte*, que he o *Baixo*, com a mesma *Resposta*, que deu a segunda *Voz*, e então a Mão direita andarà a tres, ou quatro *Especies* com toda a *harmonia* possível; porém pelo decurso da *Fuga* podem entrar primeiro humas *Partes* do que outras, segundo o *Organista* quizer; e lhe for preciso para maior variedade, sem guardar totalmente a primeira ordem, com que as *Vozes* entrário ao principio. Sendo a *Fuga* com dous *Intentos*, ou *Passos*,

for, ainda produzirá muito melhor effeito, se tecer hum com outro, entrando as *Partes*, e *entrepondo-se* as *Respostas* humas a outras. A este modo de escrever, e de Tocar diversas *Claves* ao mesmo tempo, chamão *Intabolutura* os Musicos Italianos.

Isto que deixo explicado das *Intaboluturas* acerca das *Claves* de *Tiple*, *Alto*, *Tenor*, e *Baixo*, não só propriamente se observa nas *entradas*, e *Respostas* das *Fugas*, mas também se apparecem no *Guido geral Claves mudadas* por causa de algumas *Imitações*, ou pela Musica exceder muito dos *Espaços*, e *Linhas*, quando se assignassem os pontos nos seus lugares proprios; por quanto as ditas *Claves* nestes casos tem quasi a mesma intelligencia. Se for de *Tiple*, toca-se sómente com a Mão direita, sem mais acompanhamento; porém se nesta *Clave* se escreverem humas *Figuras* sobre outras, dizem-se as da parte de cima com a Mão direita, e as da parte inferior com a esquerda. A *Clave de Contralto*, ou *Tenor*, succintamente signadas na 3.<sup>a</sup>, ou 4.<sup>a</sup> *Linha*, dar-se-lhe-ha o acompanhamento de *Especies*, como se costuma na *Clave* propria do *Baixo*.

## DEMONSTRAÇÃO XLI

*Em que se descreve a precisa, e verdadeira norma, que ha de haver no regular Transporte de hum Tom em varios Tons, com a qual se devem Transportar, e entender todos os mais.*

**H**É sumamente essencial ao consumado Professor do *Orgão*, ou *Crave* a promptidão nos *Transportes*. Elle deve saber como se hão de commutar, ou mudar os *Tons* de qualquer obra de Musica, hum *Semitono*, *Tono*, ou mais *Intervallos* superior, ou inferiormente; porque carecendo deste subsidio, poder-lhe-ha succeder ficar malavaliado entre os demais Professores.

Em

Em tres occasões se pôde achar precisado hum *Instrumentista* a usar da sciencia do *Transporte*. A 1.<sup>a</sup> he estando o seu Instrumento mais alto, ou mais baixo do *Tom* dos outros Instrumentos em modo, que não se possam concordar. A 2.<sup>a</sup>, sendo requerido do *Cantor*, que *cuba*, ou *desca* o *Tom*, para cantar mais cómodamente. A 3.<sup>a</sup>, quando por *Estudo*, ou *Capricho* se concertão entre si *diversos* Professores para *Transportarem* todos, cada hum nos seus Instrumentos respectivos.

O saber *Transportar* francamente, he evidente sinal de grande destreza, e sciencia. Para este fim são precisas muitas circumstancias. He indispensavel o promptissimo conhecimento dos *Signos* em todas as *Claves* do nro *Moderno*, e *Antigo*. Dos *Intervallos* de *Semitonos*; de *Tono*; de *Tono*, e *Semitonos*, ou 3.<sup>a</sup> *Menor*; de dous *Tonos*, ou 3.<sup>a</sup> *Maior*; de dous *Tonos*, e *Semitono*, ou 4.<sup>a</sup> *Perfetta*; de tres *Tonos*, ou 4.<sup>a</sup> *Superflua*; de dous *Tonos*, *Semitonos*, e *Tono*, ou 5.<sup>a</sup> *justa*, &c., e isto tanto á parte superior, como á inferior. Tambem deve entender que o *Transporte* de 5.<sup>a</sup> assima he o mesmo que o de 4.<sup>a</sup> abaixo, ou ao contrario: não pôde ignorar a *Musica*, e ha de ter muito efficaz assistencia de *Espirito*.

Não deixe o *Instrumentista* de procurar sempre nos *Transportes* a maior facilidade, para o que attenda ás seguintes *Regras* geraes. Ha-de-se fugir, podendo ser, de que todas as *Teclas* fiquem com \*\*, ou bb; como v. g. *Transportando-se* o *Tom* de G. 3.<sup>a</sup> *Maior* hum *Semitonos* mais alto, he melhor formar o *Transporte* por A. *bemolado*, do que por G. \*; e a razão he, porque considerado o *Diapasso* por G. \*, não só todos os *Signos* devem levar \*\*, mas ainda o de F. ha de ser *dobrado*, isto he, duas vezes \*, que se contão 8.\*\*\*, por ser a 7.<sup>a</sup> *Maior* do *Tom*, o qual \* vem então a cahir na *Tecla* de G. *Natural*; e sendo

Feito o dito *Transporte* por *A b* , fêzão ainda tres *Teclas* sem *Accidentes* , que são *F* , *G* , e *G* , o que faz muito mais facil a comprehensão do *Ton*. Isto se entende só nos *Tons* de 3.<sup>o</sup> *Maior* , pois nos de 3.<sup>o</sup> *Menor* he melhor *suppôr* os *Transportes* por \*\*, para ficar tambem mais facil o *Ton* , porque levará menos *Accidentes* ; e sempre que se *fizer* , ou imaginar hum *Diapásido* por qualquer parte que for , toda a *Tecla Branca* , que cahir nelle , ha de se considerar como tal. Em summa , para os *Tons* de 3.<sup>o</sup> *Maior* he menos difficil fazer os *Transportes* por *Ton* de *bb* ; e para os de 3.<sup>o</sup> *Menor* , são melhores os *Tons* de \*\*: quero dizer , he quasi sempre mais cômodo *Transportar* pelo *Semitono Maior* , do que pelo *Menor*.

Quando se considerar o *Transporte* por \*\*, os *bb* são *bb* , os *bb* \*\*, e o \*, \* *dobrado* , ou duas vezes \* ; porém isto com certeza se entenda , quando pelo meio da *Composição* vem algum \*, *b* , ou *repentino* nos *Signos* , que na *Clave supposta* se considerão \*\*: mas não concorrendo qual-quer dos ditos nos *Signos* imaginados na *Clave* , isto he , não sendo escritos nas *Cordas* , que não tem a *supposição* de *Accidentes* , neste caso toma-se o \* como \*, e o *bb* como *bb*. Entenda-se agora que o *bb* serve só de \*, quando o *Ton* , que se *Transporta* he de *bb* , e então no *Transporte* he que se considera como \*. Note-se mais , que alguma vez apparece \*, que se considera duas vezes \* ; e se logo se lhe assignar *bb* , este attender-se-ha como *bb* , que he , e não como \*.

Quando se considerarem *Transportes* por *bb* , os \*\* são *bb* , os *bb* *bb* , e o *b* , *b* *dobrado* , ou duas vezes *b* , que são 8 *bb*. Tambem advirto que serve só de *bb* o *b* , quando o *Ton* , que se *Transporta* , he de \*\*, antes de *Transportado* , porque como com o *bb* se costuma ficar o \*, na consideração do *Transporte* ha de servir de *b*. Nos *Signos* , que na *Clave* não ficarem com *b* , serve o *b* *repentino* pro-  
pria-

priamente como b , e o  $\flat$  como  $\sharp$ ; porque não havendo naquella *Tecia Accidente* algum, todo o que se lhe assignar fica produzindo o seu natural effeito. Se os *Tons*, que se *Transportão*, são de bb, e *Transportados* ficão da mesma forte com bb, toma-se o  $\sharp$  adequadamente como  $\flat$ . Se for o *Transporte* de bb, e no lugar, que na *Clave* contém b, vier algum  $\sharp$ , servirá o dito  $\sharp$  como tal; porque assim como antes de *Transportado* aquelle *Signo* tem b, e para se tirar este, se usa com precisão do  $\sharp$ , tambem no *Transporte* se oppõe o  $\sharp$  contra o b da propria fôrma.

Consiste a difficuldade do *Transporte* em se verem huns *Signos*, e considerarem-se outros. Não se diz o que se vê, quando se attende ao que se Toca, e nem por isso deixa de ser equivalente o que se executa ao mesmo que está escrito.

A melhor formalidade para os *Transportes*, he a *semelhança de Claves*: quero dizer, ha-de-se *suppor* outra *Clave*, que dê nos mesmos *Espaços*, e *Linhas* a distancia *Transportada*, imaginando-se-lhes os *Accidentes*, com que cumpre o *Diapêdo* do mesmo *Tom*, que se *Transporta*. Isto mostrarei em *Prática*, *Transportando* só o *Tom* de C., tanto de 3.<sup>a</sup> *Maior*, como de 3.<sup>a</sup> *Menor* (por não fazer grande digressão) descrevendo os seus *Transportes* na *semelhança das Claves*, e formando em huma só o *Diapêdo*, de cada *Transporte*. Tudo se verá exemplificado no que vou a escrever, depois de mostrar na *Tabela* seguinte os *Signos Unisonos*, e tambem os seus *Confinantes* geralmente em todas as *Claves*, por ser muito necessario para este fim o uso dellas, e o seu promptissimo conhecimento.

Com que se mostra com particularidade os *Signos Chifres*, e tambem os *Conjunctos* em todas as *Claves*.

I A B O A,

*Org.*

*Org.*

*Org.*

*Org.*

*Org.*

*Org.*

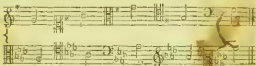
*Org.*

Principio,

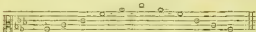
A B C D E F G A B C D

Kk

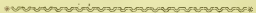
O Tom de G. 3.<sup>a</sup> *Maior Transportada*, hum *Semitono Maior* mais alto, fica por A. *bemolado* com quatro bb na *Clave*.



### TRANSPORTE I.



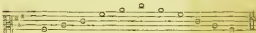
Esta he a *Clave*, que se ha de sappir para o *Disposto*, que se deve formar.



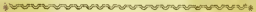
O Tom de G. 3.<sup>a</sup> *Maior*, hum *Tono* mais alto, fica por A. com tres #s na *Clave*.



### TRANSPORTE II.



Esta he a *Clave*, que se ha de sappir para o *Disposto*, que se deve formar.

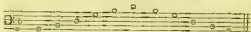




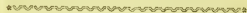
O Tom de G. 3.<sup>o</sup> Maior, hum Tono, e Semitono mais alto, que he 3.<sup>o</sup> Menor, fica por B. *bmolado* com dous bb na Clave.



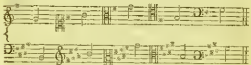
T R A N S P O R T E I I I .



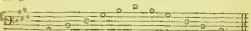
Esta he a Clave, que se ha de suppr para o Disposto, que se deve formar.



O Tom de G. 3.<sup>o</sup> Maior, dous Tonos mais alto, que vem a ser 3.<sup>o</sup> Maior, fica por B. com cinco \*\* na Clave.



T R A N S P O R T E I V .



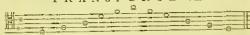
Esta he a Clave, que se ha de suppr para o Disposto, que se deve formar.



O Tom de G. 3.<sup>a</sup> Maior 5.<sup>a</sup> affina, vem a ser o mesmo do que a 4.<sup>a</sup> abaixo, e fica por D. com dous \*\* na Clave.



T R A N S P O R T E VII.

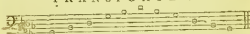


Esta he a Clave, que se ha de foyr para o Dispositio, que se deve formar.

O Tom de G. 3.<sup>a</sup> Maior, huim Semitono Menor mais baixo, fica por G. baxolado com seis bb na Clave.



T R A N S P O R T E VIII.



Esta he a Clave, que se ha de foyr para o Dispositio, que se deve formar.

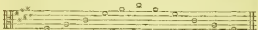
Póde-se fazer tambem este Transporte por \*\*, como se vê no seguinte, mas he muito mais difficil por conta do \*\* de

O Tom de G. 3.<sup>a</sup> Maior, hum Semitono Maior mais baixo,  
fica por F. \* com feis \*\* na Clave.

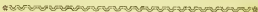
He o mesmo na prática este Transporte de \*\*, que  
o antecedente por bb.



### TRANSPORTE IX.



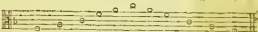
Esta he a Clave, que se ha de foyr para o Dispositio, que se deve formar.



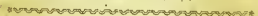
O Tom de G. 3.<sup>a</sup> Maior, hum Tono mais baixo, fica por F.  
com hum b na Clave.



### TRANSPORTE X.



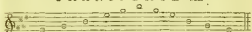
Esta he a Clave, que se ha de foyr para o Dispositio, que se deve formar.



O Tens de G. 3.<sup>o</sup> Maior, hum Tens, e Semitens mais baixo, fica por E. com quatro ~~se~~ na Clave.



## TRANSPORTE XI



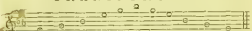
Ella he a Gloriosa, que se ha de suppr por o Desposado, que se deve formar.



O Tom de G. 3.<sup>a</sup> Maior, dous Tenor mais baixo, Sea por  
E. buofada com tres bb na Clave.



## TRANSPORTE XII



Elle ne s'élève, que se ha de *seguir* para o *Diagnóstico*, que se deve formar.

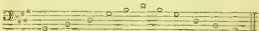


Não se aponta o Transporte de 4.º abaixo, porque he o mesmo ~~que~~ o de 5.º acima. O

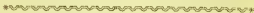
O Tom de G. 3.<sup>a</sup> Menor, hum Semitono Menor mais alto,  
fica por G. \* com linco a\* na Clave.



### TRANSPORTE XIII.



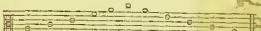
Essa he a Clave, que se ha de foyar para o Disposto, que se deve formar.



O Tom de G. 3.<sup>a</sup> Menor, hum Tono mais alto, fica por A.  
com a Clave Natural.



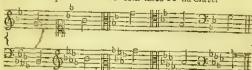
### TRANSPORTE XIV.



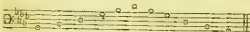
Essa he a Clave, que se ha de foyar para o Disposto, que se deve formar.



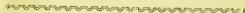
**D** Tom de G. 3.<sup>a</sup> Menor, hum Tono, e Semitono mais alto, fica por B. bñalado com linco bb na Clave.



TRANSPORTE XV.



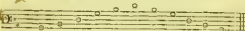
Esta he a Clave, que se ha de suppr para o Diapente, que se deve formar.



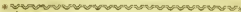
O Tom de G. 3.<sup>a</sup> Menor, dous Tonos mais alto, fica por B. com dous \* na Clave.



TRANSPORTE XVI.



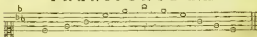
Esta he a Clave, que se ha de suppr para o Diapente, que se deve formar.



O Tom de G. 3.<sup>o</sup> Menor, dous Tonos, e hum Semitono mais alto, que he 4.<sup>o</sup> Perfeita, fica por C. com tres bb na Clave.



### TRANSPORTE XVII.



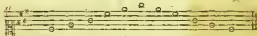
Esta he a Clave, que se ha de fappir para o Diapente, que se deve formar.



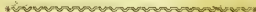
O Tom de G. 3.<sup>o</sup> Menor, tres Tonos mais alto, ou 4.<sup>o</sup> Superflua, fica mais facil considerallo por C. \* com quatro \*\* na Clave, do que por 5.<sup>o</sup> Diminuta em D. bmojado com oito bb.



### TRANSPORTE XVIII.



Esta he a Clave, que se ha de fappir para o Diapente, que se deve formar.



O Tom de G. 3.<sup>a</sup> Menor, tres Tonas, e hum Semitono Maior mais alto, ou 5.<sup>a</sup> alima, que he o mesmo do que a 4.<sup>a</sup> abaixo, fica por D. com hum b na Clave.



TRANSPORTE XIX.



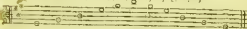
Esta he a Clave, que se ha de foyr para o Disposto, que se deve formar.



O Tom de G. 3.<sup>a</sup> Menor, hum Semitono Maior mais baixo, fica por F. a com tres as na Clave.



TRANSPORTE XX.



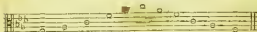
Esta he a Clave, que se ha de foyr para o Disposto, que se deve formar.



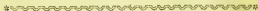
O Tom de G. 3.<sup>o</sup> Menor, hum Tono mais baixo, fica por F. com quatro bb na 'Clave.



## TRANSPORTE XXI.



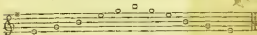
Esta he a Clave, que se ha de suppr para o Dispositio, que se deve formar.



O Tom de G. 3.<sup>o</sup> Menor, hum Tono, e Semitono mais **baixo**, fica por E. com hum \* na Clave.



## TRANSPORTE XXII.



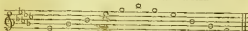
Esta he a Clave, que se ha de suppr para o Dispositio, que se deve formar.



O Tom de G. 3.<sup>a</sup> Menor, dois Tonos mais baixo, fica por E. brastado com seis bb na Clave.

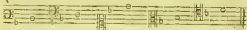
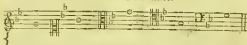


TRANSPORTE XXIII.

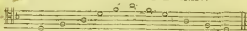


Esta he a Clave, que se ha de fupôr para a Dispozição, que se deve formar.

O Tom de G. 3.<sup>a</sup> Menor, dois Tonos, e hum Semitono mais baixo, ou 4.<sup>a</sup> á parte inferior, he como 5.<sup>a</sup> affima no Transporte XIX, e fica por D. com hum b na Clave.



TRANSPORTE XXIV.



Esta he a Clave, que se ha de fupôr para a Dispozição, que se deve formar.

Todos estes Transportes á parte inferior, ou superior, que correspondem ao Tom de G. de 3.<sup>a</sup> *Maior*, ou *Menor*, dão huma bem completa, e clara noção da formalidade, com que se devem Transportar os outros Tons pelos Diapases, que lhes ficarem mais facéis, imaginando, ou assimelbando as Claves, que lhes forem proprias, segundo os Intervallos do mesmo Transporte, como deixou demonstrado. Advirta-se pois que as Claves, que não forem de F., hão de se tocar pelos Signos graves, para servirem assim propriamente de fundamento.

Note-se tambem que aos Tons, ou Signos, que servirão nos Transportes de mais, ou menos Intervallos á parte inferior, ou superior ao Tom de G. de ~~3.<sup>a</sup>~~ *Maior*, ou *Menor*, pôde servir igualmente o Diapasão do proprio Tom de G. para o Transporte de todos elles; porém com esta differença: quando os outros Tons lhe servem, para o Transporte de hum Semitono, Tono, ou Tonos, e Semitonos mais alto; elle servirá a qualquer ao contrario, isto he, para os Transportes dos mesmos Intervallos de Semitonos, ou Tonos mais baixo: v. g. o Diapasão do Tom de A. bimalado servio no Transporte I. de hum Semitono *Maior* mais alto ao Tom de G.; o Diapasão deste deve suppôr-se no de hum Semitono mais baixo ao mesmo Tom de A. com b. Mais: o Diapasão do Tom de A. com tres *##* na Clave, servio no Transporte II. de hum Tono mais alto ao Tom de G.; o Diapasão deste pôde valer no de hum Tono mais baixo ao referido Tom de A.; e o proprio se entenda pelo que diz respeito aos mais Tons.

Assim tambem acerca dos Transportes dos Semitonos, ou Tonos á parte inferior: v. g. o Diapasão do Tom de G. bimalado com seis *bb* na Clave, servio no Transporte VIII. de hum Semitono *Menor* mais baixo ao Tom de G. Natural; o Diapasão deste ha de prestar no de hum Semitono mais

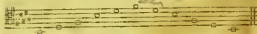
mais alto ao mesmo Tom de G. com b ; e o proprio se verifica na *Transportação* de todas os mais *Intervalllos* , de sorte , que sempre o *Diapasso* do Tom de G. servirá ao contrario do que o servem a elle ; porque os mesmos *Intervalllos* , que os outros Toms *Transportão* subindo-o , elle os *Transporta* a elles , descendo-os ; e as proprias *Distancias* , que nos *Transportes* fazem os Toms baixando o de G. , o *Diapasso* deste lhes fará a elles a mesma *Transportação* de semelhantes *Intervalllos* , subindo-os. Em fim , isto geralmente se entenda em todos os *Transportes* superiores , ou inferiores , tanto de 3.<sup>o</sup> *Maior* , como de 3.<sup>o</sup> *Menor*.

Ultimamente se adverte com infallivel segurança , que para qualquer outro Tom e quantidade de *Intervalllos* á parte inferior , ou superior que se queira *Transportar* , não ha mais que fugir a *Clave* , que se ha de supôr para o *Diapasso* , que se deve formar entre os Toms , que ficão escriptos , porque na *comparação* de hums com outros se achará o *Transporte* de todos ; porém com essa indispensavel advertencia : sempre que o *Transporte* ficar muito difficiloso por hum Tom , procure-se em outro ; que-ro dizer , *Transportando-se* v. g. o Tom de E. com b dous Toms mais baixo , não se execute por C. bmolado , que será difficilimo. Note-se : *Prácticamente* no Cravo , o mesmo Tasto de C. com b , he tambem o de B. Natural. Por este *Signo* pois he melhor formar o *Transporte* com linco aa na *Clave* , do que fazer Tã em o dito C. com sete bb. Bem sei que o *Intervallo* , que ha de E. bmolado a B. Natural á parte inferior , he de 4.<sup>o</sup> *Diminuta* , e não de 3.<sup>o</sup> *Maior* ; mas como fica na propria *Tecta* , e considerado o *Transporte* por aa , conduz a maior facilidade ; esta he sempre a mais recommendavel em todas as materias. O seguinte *Transporte* he o de que fallo.

O *Toni de E. bemolado 3.<sup>a</sup> Maior*, no *Transporte* de *dois Tonos* á parte inferior, he melhor considerallo por *B.* com *lenco aa* na *Clave*, do que em *C.* com sete *bb.*



### TRANSPORTE XXV.



Esta he a *Clave*, que se f'a do *supôr* para o *Disposto*, que se deve formar.



### DEMONSTRAÇÃO XLII.

*Em que se dá notícia das Proporções, dos seus Generos, os Especies, applicadas, e entendidas a respeito das Consonancias.*

O Presente assumpto das *Proporções* he a materia mais delicada, gostosa, ampla, util, e necessaria, que ha na *Musica*; e ainda q'ue esta intelligencia seja mais *Especulativa* do que *Prática*, com tudo, deve qualquer *Musico*, *Intelligente*, exercitando, e pondo em *Praxe*, com o *Compasso*, as suas *Medidas*, *Intervallos*, e *Distancias*, tanto as *Proporções* no *Tempo* a respeito do valor de humas com outras *Figuras*, como as dos *números* acerca das *Consonancias*, na distincção dos seus generos.

Esta materia sim he summamente extensa, e difficul-  
tosa, porém en a explicarei com a maior clareza, e bre-  
vidade possível. Applique-se ao seu estudo quem quizer ser  
dos Sabios *Musicos*, porque he sentença do grande *Boe-  
cio*, (\*) que só se deve chamar propriamente *Musico* aquel-  
le, que pôde responder a todas as confus, que pertencem a  
esta *Nobilissima*, e *Peregrina* sciencia.

Em toda a presente Obra tenho usado, como devo,  
dos privativos, e necessários *Termos* da *Theorica*, nomean-  
do muitas das *Proporções Arithmeticas*, *Geometricas*, e  
*Harmonicas*, que servem na Musica, pelo que indispensa-  
velmente estou obrigado a dar razão deste assumpto, para  
que seja bem entendido, para que os Professores mais  
estudiosos não ignorem aquelles *Termos*, com que todos os  
*Musicos* Doutos, e Sabios nesta Sciencia se explicão.

Para dar principio ao que vou propôr, hei de pri-  
meiro advertir com *Aristoteles*, que *número* não he ou-  
tra coisa mais do que muitas *Unidades* juntas. Que a *Un-  
dade* não he *número*, porém que todos os *números* são com-  
postos de *Unidades*. Que as partes aliquotas de algum *nú-  
mero* he o mesmo que partes *multiplicativas*. Que segun-  
do *Gaforo*, (†) a *Proporção* he huma *Semelhança* entre duas  
*quantidades*, ou *Numeros*. Que *Genero* he o que em si con-  
tém *Especies*; e *Especies* a que he contida do *Genero*. Que  
a *quantidade* propria da *Arithmetica* he o *número*; e que  
a da *Musica* he o *Som*. Ouçamos ao Doutissimo *Boecio*,  
(‡) elle diz, que a *quantidade* he aquella, que se ajusta ao  
verbo de algum *número*, e por isso este he a medida da  
*Harmonia*, pois nesta não pôde haver *Som*, que não seja  
ajustado a hum, ou outro *número*, sem a qual *Medida* não  
Min he

(\*) *Boec. Lib. 1.º cap. 1.*

(†) *Cass. Lib. 4.º cap. 7.*

(‡) *Boec. in Præf. cap. 111.*

he possível fazer juizo da *quantidade discreta*, que pertence á *Musica*. O *Som* desta, ainda que se percebe pelo ouvido, o entendimento he quem o julga pelos *numeros*. O mesmo sente *Salinas*. (\*)

A *Arithmetica*, com quem a *Musica* está subalterna-da, e donde toma muitas coisas, usa de *sinco Gêneros* de *Proporções*, tres *Simplex*, e dois *Compositos*. Os *simplex* chamão-se *Multiplex*, *Superparticularis*, e *Superpartiens*. Os *Compositos* são *Multiplex-Superparticularis*, e *Multiplex-Superpartiens*. *Boccio*. (†)

A *Musica* considera a *Proporção desigual* causada da *quantidade discreta* contrahida a *Som*, que são os *numeros*, como quem compara duas letras *desiguaes*, v. g. 2 a 1, ou 3 a 1, &c. comparado, e pondo o *número* maior sobre o menor, v. g.  $\frac{2}{1}$ , chama-se *Proporção de maior desigualdade*; assignando-os ao contrario  $\frac{1}{2}$ , scita de *menor desigualdade*.

Vejam os *sinco Gêneros* das *Proporções*. O *Genero Multiplex* he quando o *número* maior contém ao menor duas, ou muitas vezes, e nada sobra, como v. g. 2 a 1, ou 3 a 1, &c. Se o comprehende duas vezes, he *Proporção Dupla*; se tres, *Tripla*; se quatro, *Quadrupla*; se cinco, *Quintupla*; se seis, *Sestupla*; se sete, *Septupla*; se oito, *Octupla*.

O *Genero Superparticularis* he quando o *número* maior inclue ao menor só huma vez, e sobra huma parte aliquota menor, a qual he a que multiplicada algumas vezes, constitue o todo, v. g. se quero saber que partes aliquotas tem o *número Senario*, verei de que partes se compõem, que são huma, 2, 3, e digo assim: huma vez 6, 6: duas vezes 3, 6: tres vezes 2, 6. Pelo que parte aliquota de algum *número* se chama aquella, que multiplicando-a duas,

(\*) *Salin. Lib. 1. de Mus. cap. 3.*

(†) *Bocc. Lib. 1. cap. 4.*

duas , tres , ou mais vezes , he igual ao todo , como se comparamos 3 a 2 , o 3 contém o 2 , e mais 1 , que he parte aliquota de 2 , e o mesmo he de 3 a 2 , que de 4 a 3 , &c. ; e se a parte que sobeja he *meia* , chama-se *Proporção Sessquialtera* ; se hum *terço* , *Sesquitercia* ; se hum *quarto* , *Sesquiquarta* , &c.

O *Genero Superpartiens* he quando o número maior comprehende huma vez ao menor , e sobráo muitas partes aliquotas do número menor , como v. g. se comparamos 5 a 3 , o 5 contém ao 3 , e sobeja 2 , o qual número são duas partes aliquotas do 3 . Se as partes que sobeja são duas , chama-se *Proporção Superbipartiens* ; se as duas partes são terços , diz-se *Subbipartientertiar* ; e sendo quintos , *Subbipartiensquintas* , &c.

O *Genero Multiplex-Superparticularis* compõe-se do primeiro , e segundo *Genero* . Causa-se , quando o número maior contém ao menor duas , ou mais vezes , e ainda sobra mais alguma cousa , e o que sobra que seja parte aliquota menor , como v. g. se comparamos 5 a 2 , o 5 comprehende o 2 duas vezes , e sobra huma parte menor . O mesmo he de 7 a 2 , em que o 7 inclue o 2 tres vezes , o sobra tambem huma parte : se o contém duas vezes , e meia , chama-se pelas duas vezes *Dupla* , e pela *meia* , *Sesquialtera* , é tudo junto , *Dupla-Sesquialtera* : se tres vezes , e meia , *Tripla-Sesquialtera* : se duas vezes , e hum terço , *Dupla-Sesquitercia* , &c.

O *Genero Multiplex-Superpartiens* he composto do primeiro , e terceiro *Genero* . Entende-se quando o número maior comprehende ao menor duas , ou mais vezes , e duas , ou muitas partes do dito número menor , como v. g. se comparamos 8 a 3 , o 8 inclue duas vezes o 3 , e sobráo duas partes . Pelo 8 conter o 3 duas vezes , se diz *Dupla* ; e porque sobeja duas partes , se diz *Superpartiens* ; e porque as



duas partes são *terços*, se diz *tercias*, e tudo junto, *Dupla-Superbipartienstertias*: se o comprehender tres vezes, e as mais partes forem *terços*, se dirá *Tripla-Superbipartienstertias*, &c.

Os mesmos *sinco Generos*, sendo de menor desigualdade, não tem mais differença do que accrescentar-lhe a *composição sub*, como v.g. quando he o *número maior* pela parte superior, se diz *Dupla*; mas se for posto pela inferior, *Sub-Dupla*. Assim também se diz-se *Sesquialtera*: ao contrario agora, *Sub-Sesquialtera*, &c. Entenda-se que os *números*, em que tem origem, e principio cada humo das *Proporções*, se denom.ão *numeros radicaes*.

Pôde-se achar qualquer *Proporção* em diversos *numeros* maiores, ou menores, mas ha de ser de sorte que sempre se comparem da mesma fórma, assim como se vê na *Dupla* de 2 a 1, que o proprio he de 4 a 2, de 6 a 3, &c. no que se conhece, que todo o *número maior* desta *Proporção* contém ao menor só duas vezes.

Em quanto applicadas ás *Especies* das *Consonancias*, mostrarei alguns Exemplos das mesmas *Proporções* nos seus respectivos *Generos*; advertindo que da *Proporção Dupla*, que he a 2.<sup>a</sup>, nascem todas as mais *Especies*. As *Simplex* por diminuição, e as *Compostas* por multiplicação; porém será sufficiente que só me explique pelas *Simplex*.

A 8.<sup>a</sup> he *Proporção Dupla* de 2 a 1. Procede do *Genero Multiplex*.

A 7.<sup>a</sup> Maior he *Proporção Superseptipartienstetras* de 15 a 8.

A 7.<sup>a</sup> Menor he *Proporção Superquadrupartienstintas* de 9 a 5. Acha-se no *Genero Superpartiens*.

A 7.<sup>a</sup> Diminuta he *Proporção Superseptipartienstonas* de 16 a 9.

A 6.<sup>a</sup> Maior he *Proporção Superbipartienstertias* de 3 a 2.

A

A 6.<sup>a</sup> Menor he Proporção Supertripartiensquintas de 8 a 5. Estas 6.<sup>as</sup> Maior, e Menor, segundo *Stapalense*, (\*) são do Genero Superparticus. Foram achadas, e introduzidas por *Ptolomeo*.

A 5.<sup>a</sup> Perfeita he Proporção Sesquialtera de 3 a 2. Vê-se no Genero Superparticularis.

A 5.<sup>a</sup> Diminuta, ou Falsa he Proporção Super 19 <sup>3</sup> part 45, de 64 a 45.

A 4.<sup>a</sup> Superflua, ou de Tritano he Proporção Super 13 part. 32, de 45 a 32.

A 4.<sup>a</sup> Perfeita he Proporção Sesquitertia de 4 a 3. Pertence ao Genero Superparticularis.

A 3.<sup>a</sup> Maior he Proporção Sesquiquarta de 5 a 4. He do Genero Superparticularis.

A 3.<sup>a</sup> Menor he Proporção Sesquiquinta de 6 a 5. Compete ao mesmo Genero Superparticularis. *Ptolomeo* sup. tambem foi o primeiro, que achou esta *Especie*.

O Tono Maior he Proporção Sesquiocitava de 9 a 8. Encontra-se no dito Genero Superparticularis.

O Tono Menor he Proporção Sesquinova de 10 a 9.

O Semitono Maior he Proporção Sesquidecimaquinta de 16 a 15.

O Semitono Menor he Proporção Sesquivigesima de 25 a 24, a que chamão os Theoricos *Diefis Chromatico*, e os Práticos *Synchuido* &c.

Estas são as Proporções de que nas Cordas se fórma cada huma das *Especies*, ou *Consonancias*, das quaes reult: a Harmonia da Musica.

As mesmas Proporções, ou *Especies* feitas em diversos Signos, tem certamente suas *discrepancias* em numeros; porém assignadas na Musica, não se conhecem pelo som, por  
ter

(\*) *Suppl. Lib. 1. tom. 1., 2., e 3.*

ter a differença *Maior*, ou *Menor* tão pouca, que pela maior parte he a *Proporção* de humna *Coma*, que he a nona parte do *Tono*, excepto a 8.<sup>a</sup>, que he o unico *Intervallo*, que se *Tange* na sua verdadeira *Proporção*, segundo *Galilei*. (\*)

Quanto humna *Consonancia* cresce em *numeros*, tanto *decrece* em sonoridade; e quanto em *numeros* menores, tanta maior suavidade a acompanha, como se prova na 8.<sup>a</sup> com o *Semitono Menor*, que tendo humna os *numeros* de 2 a 1, que são os menores, que se podem achar, delles se deriva a 8.<sup>a</sup>; e tendo os *numeros* 25 a 24 muito maiores, produzem o *Semitono Menor*, que he o minimo *Intervallo*, que se *Toca*, ou *põe* em exercicio.

Eu não ignoro que os *Musicos Antigos*, que seguirão o *Sistema* de *Pythagoras*, sómente puzerão *Consonancias* nos primeiros dous *Generos Multiplex*, e *Superparticularis*. Tambem sei que *Ptolomeo* foi o primeiro, que introduzio a 3.<sup>a</sup> *Menor*, e as 4.<sup>as</sup>, com o que affinalou *Especies* no terceiro *Genero Superparticularis*, o que igualmente fizeram os mais excellentes *Philarmónicos*, que lhe succederão; porém os *Modernos* advertirão, por singular *Divisão*, outras muitas *harmonias* em quasi todos os *Generos* para as *Especies* dos *Tons*, que se formão com *aa*, ou *bb*, ainda que sejam algumas *Superfluas*, ou *Diminutas*, as quaes com generalidade regulamos, e ponhos na *Prática* sem diversas condições das *Maiores*, ou *Menores*, por estarem os *Instrumentos* preparados, e os ouvidos dispostos para este fim, e seu effeito: a razão he, porque as *diferepancias*, ou *difereças*, que nas *Proporções Theoricamente* se achão em *numeros*, não se percebem em *Som* na *Praxe*; e se esta *differença* de *Som*, em quanto á percepção do ouvido, conforme tam-

(\*) *Galil. Dial. de Mus. pag. 11.*

tambem adverte o Padre Manoel Nunes, (\*) não se acha do Tono Maior ao Menor, muito menos se conhecerá nos *Intervallos maiores accidentaes*, não obstante, que estes possão ter mais *diferepancias* da *Coma*, por serem já adoçadas, e previstas no tempero dos Instrumentos.

Além de que, o *Som* das *Consonancias*, e *Intervallos* considera-se na *Praxe* como *Qualitativo*, e não sómente como *Quantitativo*; e ainda que o Illustrissimo, e Excellentissimo Daniel Barbaro sobre *Vitruvio* entende o contrario, eu sigo a *Aristoxeno*, e a *Ptolomeo* citados por *Galilei*, (†) com os quaes se conformão hoje os Musicos Modernos.

### DEMONSTRAÇÃO XLIII.

*Na qual se individualiza o mesmo ponto das Proporções, tratando-se da sua Prática experimental; e em que tambem se manifestão muitas cousas puramente Theoricas.*

Fazendo escolha entre a diversidade de alguns *Systemas*, do que me parece mais seguido dos Sabios, continuo a explicar esta gostosa materia das *Proporções*, ainda acerca das mesmas *Consonancias*, insinuando experimentalmente o modo, com que isto melhor se percebe. Mostrarei como se achão, como se firmão, e como se enchem as *Proporções* de algumas das *Especies*, só quanto basta, para dar humna sufficiente noção de todos os mais *Intervallos*. Tambem farei ver a verdadeira causa do *Som*, como elle chega aos nossos ouvidos, os seus effeitos, e a razão física de todas estas cousas.

Estenda-se, e segure-se em qualquer tom hum *Corda*, como v. g. em hum *Psalterio*: applicuem-se-lhe junto aos seus extremos dous *Cavaletes* iguaes: onça-se o seu tom: par-  
ta-

(\*) Mus. Num. Art. Minim. pag. 111.

(†) Galil. Dial. de Mat. pag. 31.

ta-se ao meio justamente com hum *Compasso* aquella porção da *Corda*, que só estiver entre os ditos *cavaletes*, e alli se ajusta outro com maior altura. Vinda que seja humas dessas metades, dá-se a 8.<sup>a</sup> do tom, que se ouviu citando a *Corda* inteira; e esta he a *Proporção do Diapasão*, por se formar a *Dupla* das duas partes da *Corda* contra humas, como deuoção os seus proprios *numeros* de 2 a 1.

Da mesma sorte repartindo-se com o *Compasso* a *Corda* em cinco partes, pondo-se o *cavalete* na terceira parte della, e ferindo-se a porção das duas partes, que ficão, ouvir-se-ha a 5.<sup>a</sup> ácerca de toda a *Corda*; e esta he a *Proporção do Diapente*, por ser a *Sesquialtera* de 3 a 2.

Se medirmos com o *Compasso* a *Corda* em sete partes, e na quarta parte se ajustar o *cavalete*, soará o *Intervallo* da 4.<sup>a</sup>, ou *Diatheferda* no comprimento das tres partes, que restão; pelo que respeita ao todo da *Corda*; no que se verificão os *numeros* da *Proporção Sesquitercia* de 4 a 3.

Parta-se a *Corda* com o *Compasso* em nove partes, na medida das cinco ponha-se o *cavalete*; e ferindo-se o restante, ouvir-se-ha o *Ditono*, ou 3.<sup>a</sup> *Maior*, por serem os *numeros* da *Proporção Sesquiquarta* de 5 a 4, &c.

O mesmo se ha de observar, e se verifica respectivamente ácerca das *Proporções* de todos os mais *Intervallos*, ou sejam *Consonantes*, ou *Dissonantes*, partindo-se a *Corda* com o *Compasso* pelo modo supredito, segundo os seus *numeros radicacs*.

Porém eu dou mais alguns passos neste delicioso Assumpto; porque elle ao mesmo tempo que illustra o entendimento, tambem recrea o Espirito. Deixo, não continuo o *Systema* proposto, tomo outro de melhor instrução. Ora appellemos dos ouvidos para os olhos.

O grande *Musico*, e insigne *Matheumatico* *Vicente Gal-*  
li-

*Mei*, (\*) diz, que a razão *Fysica* proxima, e immediata da verdadeira fórma-dos Intervallos, que pertencem á *Musica*, he a proporção dos numeros das vibrações, e serimentos das ondas do ar, que vão bater no *Tympano* do nosso ouvido. Huns Sons recebem-se nelle com maior deleite, como os das *Especies*, mais, ou menos *Perfeitas*; outros não satisfazem tanto, como os das *Consonantes Imperfeitas*; outros inteiramente o ferem com grande molestia, e estes são os dos Intervallos *Dissonantes* das *Especies Falsas*. A causa destes effeitos en a faren manifesta.

Conforme esta Doutrina, acharemos que chega aos nossos ouvidos com maior gratidão a *Consonancia* da 8.<sup>a</sup>; porque no Toque de duas Cordas, que estão em *Proporção Dupla*, dando hum só serimento á Corda Grave, e á Aguda, dá dous de tai sorte, que o numero das vibrações se une em a anetade da Corda, e o golpe da *Unifona* ajunta sempre todos, de modo que parecem de huma só Corda, e por isso he a mais grata *Consonancia*, a mais perceptivel, e o Som mais simples, porque não he outro, que o primeiro repetido. Em fim, he a *Proporção Dupla* da 8.<sup>a</sup> a que mais se chega á *Unidade*, por serem os seus numeros de 2.

A *Consonancia Perfeita* da 5.<sup>a</sup> tambem deleita muito, porque a Corda Grave dá duas pulsações, e a Corda Aguda tres, de sorte, que numerando as *Vibrações* da Corda aguda, se une nos batimentos a terceira parte de todas, e só dous se agtrepõem entre os golpes concordes, no que se observa a *Proporção Sesquialtera* de 3, &c.

Não succede assim com as *Dissonantes*, ou *Falsas*; porque v. g. na 2.<sup>a</sup> *Maior*, ou *Tono Sesquialtero*, havendo nove serimentos das ondas do ar na Corda Aguda, só hum chega a concordar com os outros da Corda Grave, e os

Não

mais

mais são discordantes, pelo que he *Falsa* a 2.<sup>a</sup> *Maior*, que he a *Proporção* do *Tono Sesquialtero* de  $\frac{3}{2}$ .

A *Diffonancia* do *Tritono* consiste em que a *Corda* mais alta faz 45 *Vibrações*, em quanto a mais Grave, dá 32. A da 5.<sup>a</sup> *Falsa*, em que a *Corda* mais Aguda dá 64 *Vibrações*, em quanto a mais Grave faz 45: donde se infero, que só depois de 64 *Vibrações* da *Corda* mais alta, he que descança o *Tympano* do ouvido, e entre tanto se move 107 vezes, humas para se accomodar as *Vibrações* mais agudas, outras para receber as *Vibrações* mais graves, pelo que estas *Diffonancias* nos affligem, e nos molestão muito a potencia auditiva.

O motivo de tudo isto nasce das acordes, ou discordes *pulsões* dos dons diversos *Sons* das *Cordas*, que se ouvem. Quando as *Vibrações* destes golpes forem tumultuarias, e quasi impossiveis de numerar, causão *Diffonancia*; mas quando ordenadamente chegarem ao ouvido, e a *percussão*, que ao mesmo tempo fizer dentro nelle, for *communisavel* de numero, será *Consonante*, quero dizer, quando o ouvido acha repouso, quietação, e deleite, he aquelle *Som*, que o fere *Consonante*; porém será *Diffonante*, quando as *Cartilagens* do *Tympano* do mesmo ouvido se puzerem em hum penoso tormento, e trabalho, encolhendo-se, e alargando-se por varios modos com summa velocidade, por dar assenso aos desacordados *ferimentos* do ar, de sorte, que neste muito-trabalho do *Tympano* he que está a *Diffonancia*, que nos afflige; e quando os ditos *ferimentos* são com ordem, e medida, então ha o deleite, quietação, e repouso, que nos causa a *Consonancia*.

Em summa. Pela ordem sobredita se podem buscar, entender, e ouvir facilmente todas as *Proporções* das *Especies simples*, segundo os seus *numeros radices*, com a intelligencia da causa, porque só *Sons* das *Consonancias*

Per-

*Perfeitas*, *Imperfeitas*, e os das *Dissonantes*, ou *Falsas*; chegam mais, ou menos gratos aos nossos ouvidos, conforme o serimento das ondas do ar, que se move pela Corda debaixo da mesma proporcional medida de tempo, com que vem a fenecer nelles com o tremor.

Ultimamente. Tambem se entenda que o *Som* consiste no movimento tremulo do ar causado pelo movimento tremulo do corpo sonoro, v. g. da Corda, que se ~~edem~~ Que o melino he movimento tremulo, que movimento vibratorio, ou movimento, que consta de *Vibrações*. Que o *Tympano* he humma pele estendida sobre hum *osso* ~~anco~~, á qual dão este nome os *Anatomicos*, e significa o melino que *Tambor*, porque a elle se assemelha. Que este *Tympano* contém em si o destino, ou propriedade de humas vezes encolher-se, outras afrouxar-se mais, conforme os diversos *Sons*, que recebe. Que nos Agudos aperta-se mais o *Tympano*, e nos Graves afrouxa-se. Que o *Som* mais agudo está em que as *Vibrações* do ar sejam mais amindadas; e o *Som* Grave pelo contrario, isto he, em que procedão mais vagarosas. Em fim: que conforme se encontrão, mais cedo, ou mais tarde as ditas *Vibrações*, maior, e melhor he a *Consonancia*; e que a *Dissonancia* consiste, em que de tal sorte se apartão as *Vibrações* das ondas do ar, que não se ajuntão senão depois de muito tempo.

#### DEMONSTRAÇÃO XLIV.

*Em que se especifica o mesmo Assumpto das Proporções, pelo que diz respeito ao Compasso.*

**J**A' vimos as *Proporções*, seus *Generos*, e *Especies* pelo respeito que dizem ás *Consonancias*. Passo agora a explicar as mesmas *Proporções* ácerca do valor de humas com outras *Figuras* no *Compasso*, trazendo facilmente as-



ta intelligencia á comprehensão dos Professores Modernos.

Ao *Genero Multiplex* pertencem para o *Compasso* três *Especies de Proporções*, *Dupla*, *Tripla*, e *Quadrupla*. Sigo a *Boecio*, e a *Macrobio* citados por *Plutarcho*.

A *Dupla* se entende, quando o número maior contém ao menor duas vezes, e nada sobra, como de 2 a 1; e applicado ao *Compasso*, he tocar humas *Parte* duas *Figuras* semelhantes contra humas de outra *Parte*.

A *Tripla* se ordena, quando o número maior comprehende ao menor tres vezes, sem que sobre coisa alguma, como de 3 a 1; e em o *Compasso* he ferir tres *Notas* semelhantes contra humas.

A *Quadrupla* se adverte, quando o número maior inclue ao menor quatro vezes justamente, como de 4 a 1; e em o *Compasso*, he accommodar quatro pontos semelhantes contra hum.

Ao *Genero Superparticularis* competem tambem outras tres *Especies de Proporções*, *Sesquialtera*, *Sesquitercia*, e *Sesquioitava*.

A *Sesquialtera* causa-se, quando o número maior contém ao menor humas vez, e mais ametade do menor, como de 3 a 2; e em o *Compasso* he quando tres *Figuras* semelhantes se proferem contra duas.

A *Sesquitercia* se ordena, quando o número maior comprehende ao menor humas vez, e mais a terça parte do número menor, como de 4 a 3; e em o *Compasso*, he metter quatro *Notas* semelhantes contra tres.

A *Sesquioitava* se entende, quando o número maior inclue humas vez ao menor, e mais a oitava parte do dito número menor, como de 9 a 8; e em o *Compasso*, he regular nove pontos semelhantes contra oito.

Do que se vieste, que toda a *Proporção* he aquella se

semelhança, que se faz comparando humas a outras *Figuras*, ou *números*, porque entre dous he causada; e he auctoridade de *André Oruto Parcbi*, (\*) que as *Proporções* se causam de *pontos a pontos semelhantes*.

Além he que na Musica Antiga sómente se queria sentir o effeito destas *Proporções*, cantando cada humas das *Partes* com diversos *Tempos*, para o que o *Compasso* da *Proporção* Maior, ou Menor se lançava sempre em ~~uma~~ *uma*, queco dizer, sem as partes delle serem distintas; porque desta sorte se causavão as *Proporções*, sendo o *Compasso* igual; porém entre os Modernos ouvem-se as mesmas, e mais *Proporções* na comparação do valor de humas com outras *Figuras*, ainda que ellas sejão de diferentes *Especies* acerca de hum proprio *Tempo*, porque para o ouvido não deixão de fazer o mesmo effeito.

Com tudo, advirtão, e saibão os nobres Professores, que a Musica chamada Moderna não he tão nova, que não venha de muito longe: en o comprouro. *Aristoxenus*, Philosopho, e Discipulo de *Aristoteles*, deixou-nos tres livros dos Elementos da Musica. Os ditos livros fizeram-no Author de hum *Escola*, que se chamava dos *Aristoxenicenses*, opposta á dos *Pythagoricos*. Estes, discorrendo dos *Tons*, guardavão respeito ás suas *Proporções*; e aquelles dizião ser necessario aggregar o julgado do ouvido, ao qual compete principalmente regular o que pertence á Harmonia da Musica.

Esta, que digo, remotissima *Escola Aristoxenienſe* não regulava os *Tons* pelas *Proporções* só *Pythagoricas*, mas juntamente attendia a tudo, que era grato, que se escitava sem espanto, e que parecia bem. Os Professores deste tempo, á imitação do *Systema* daquelle grande Philosopho, também attendem ao gosto do ouvido, quando lhes parece não ser *Dissonante*; porém isto sem deroga desprezarem as *Proporções* da *Pythagoras*.

—Fim

(\*) *Andr. Oruto Parcbi. Lib. 1. cap. 11.*

Em fim os *Modernos* não são unicamente *Aristoxenienses*, nem só, e em tudo *Pythagóricos*, pois do melhor destas duas, e de outras antiquíssimas *Escolas*, elles combinam o seu, que em parte parece outro *novo Genero*, porque nelle attendem menos ás *Proporções*, do que á *Harmonia*: logo não he tão nova, que não venha de muito longe a *Musica* chamada *Moderna*.

Não ha dúvida que hoje os Professores Sabios, querendo inclinar os ouvidos a subtilezas, cada dia vão augmentando, não sómente os muitos diversos *Andamentos*, e *Proporções* do *Compasso*, mas tambem as *Especies* das *Consonancias*, e os antigos *Generos* da *Musica*. Porém isto mesmo que agora succede, *profetizou* muito antes o Doutíssimo *Tapia Numanino* (\*) pelas discretas, e não menos gotofas novidades, que já via aos excellentes *Músicos* seus contemporaneos.

Este Sabio floreceo pelos annos 1559. Elle previo o grande adiantamento, ou progresso desta illustre Sciencia, dizendo, que dos tres *Generos Antigos* hião alguns Professores do seu tempo compondo outo novo: que por grande habilidade se podia ter inventar num *Genero*, composto de tão boa *Musica*: que o *Diatónico* ainda tinha vida, mas tão enferma, que suspeitava havia de espirar em poucos dias: que tinha esperanças, de que com o *Genero novo* então principiado, ao qual se podia chamar *Semi-Chromatico*, se havia de fazer grandes primores na *Musica*, e que por estar em mãos excellentes, sem dúvida passaria muito além da perfeição, em que estava. O próprio Author (†) torna a proferir: *Se houverse quem misturasse os Antigos Generos, haveria boa Musica, porque ella he de tal forte, que se os Doutor, e estudiosos quizerem passar adiante, o farão.*

No

(\*) *Tap. Numan. Recp. de Mus. Spec.* 6.ª ed. cap. 14.

(†) *Tap. ib. cap. 1.º fol. 49.º vers.*

No que se vê , que esta mesma , que eu chamo *Profecia* , e já ha muito se verifica , he quem mais me confirma no conceito , de que não he tão nova a *Musica Moderna* , que não venha de muito longe. Eu fallo acerca das cousas *accidentaes* , porque em quanto á sua *essencia* , sempre foi , he , e será a mesma.

## D E M O N S T R A Ç Ã O

*Em que se trata da Proporcionalidade Arithmetica , Geometrica , e Harmonica ; e em que se ensina o modo de partir-se humas Proporções em duas , tres , ou mais Proporções.*

**D**Epois de ter explicado com a brevidade possivel ( por não affastar-me dos termos , que prometti ) as *Especies dos cinco Generos das Proporções* , e as mais circumstancias ponderadas , segue-se tratar da *Proporcionalidade* em geral , e em particular , isto he , do aggregado de duas , tres , ou mais *Proporções*. A cada *Especie* das *Consonancias* , ou *Dissonancias* da *Musica* , pertence humas *Proporção*. Com diversas *Especies* se cria a sua *Harmonia* ; logo para esta se formar , he preciso que concorram juntas tantas *Especies* , como *Proporções*. Pela comparação de humas com outras he que se diz *Proporcionalidade* , segundo *Euclides*. (1) Esta materia he precissima a quem deseja saber a *Musica* com todo o seu fundamento ; não só como *Arte* nobilissima , mas tambem como peregrina *Sciencia*.

Nas *Mathematicas* ha muitos *Generos* de *Proporcionalidades* ; porém o *Musico* só considera tres praticaveis , que vem a ser , *Proporcionalidade Arithmetica* , *Geometrica* , e *Harmonica* , segundo *Pedro Ciruelo*. (2) De número

(1) Euclid. encl. por S. Thom. 1. Ethic.

(2) Pedro. Ciruel. Dissonant. Lib. 1. cap. 1.

a número causa-se a *Proporção*; porém a *Proporcionalidade*, de *Proporção* a *Proporção*. Para huma *Proporção* bastão dous números, para a *Proporcionalidade* são precisas duas, ou muitas *Proporções*. Em 2, 3, e 4 ha tres *numeros*, e duas *Proporções*: de 4 a 3 ha huma *Proporção*, que he a da 4.<sup>a</sup> *Sesquitercia*; de 3 a 2 outra, que he a da 5.<sup>a</sup> *Sesquialtera*, de sorte, que sempre ha mais hum *número*, do que *Proporções*; porque se estas são duas, os *numeros* serão tres; e se ellas forem tres, os *numeros* hão de ser quatro. A *Proporcionalidade* divide estas duas *Proporções* com o *número* do meio. Os *collateraes* são 4, e 2, o *número* do meio 3, e he quem divide a *Proporção* *Sesquitercia* da *Sesquialtera*. Se attendemos de hum *extremo* a outro, he só huma a *Proporção*, como de 4 a 2, que he *Dupla*; e não havendo mais de huma *Proporção*, não tem lugar a *Proporcionalidade*.

Esta ou he *conjuncta*, ou *disjuncta*. He *conjuncta*, quando se achão duas *Proporções* entre tres *numeros* *confinantes*, assim como 3, 2, e 1, porque do 3 ao 2 ha huma *Proporção*, que he a *Sesquialtera*; e outra do 2 a 1, que he a *Dupla*. He *disjuncta*, quando se causão as *Proporções* entre *numeros* não *confinantes*, como v. g. 6, 4, e 2; ou 6, 5, e 2, porque do primeiro ao segundo *número* ha huma *Proporção*; e outra do segundo ao terceiro. Se consideramos o primeiro com o ultimo, ha a *Proporção* *Tripla*.

Toda a *Proporcionalidade* contém hum *meio* entre dous *extremos*. O *número*, que faz *meio*, he quem divide as *Proporções*. Do primeiro *número* ao *meio* ha huma *Proporção*, e ha outra do *meio* áquelle *número*, com quem se faz a *Proporção*, ou serão tres, ou mais ordens de *numeros*, porque o *meio* de cada tres *numeros* he o que divide humas de outras *Proporções*, como v. g. 2, 4, e 8. Do 8 ao 6 ha *Proporção* *Sesquitercia*; e do 6 ao 4, *Sesquialtera*. Es-

as duas são divididas pelo 6. Do 6 ao 2 ha *Proporção Dupla*; porém considerada do 6 ao 2, ha outras duas *Proporções*; porque do 6 ao 4 ha a *Sesquialtera* já dita, e do 4 ao 2 a *Dupla*. O 4 he quem *divide* estas duas *Proporções*. Tambem se comparamos o ultimo, e o primeiro numero, haverá a *Proporção Quadrupla*, que he 2 da *Quazena*. Mas entenda-se, que a *Proporcionalidade* consiste em se fazer a *divisão de Proporções*, de *seis* e ainda que os numeros sejam muitos, lá tres concorrem para cada *divisão*, sendo o numero do meio quem as *divide*. Se as *Proporções* forem quatro em hum aggregado de *numeros*, v. g. de 1 a 2, a 3, a 4, a 5, se advirta que os numeros são cinco, e as *Proporções* quatro; e dividindo-se de duas em duas, assim: de 1 a 2 *Dupla*; de 2 a 3 *Sesquialtera*, serão estas *Proporções* divididas do numero 2: de 3 a 4 he *Sesquitercia*; e se as consideramos juntas, isto he, a de 2 a 3, e a de 3 a 4, o 3 he quem as *divide*. A que ha de 4 a 5 junta com a de 4 a 3, divide-as o numero 4. Todas estas *Proporções* não designaes, porque de 1 a 2 he a *Dupla* da 8.<sup>a</sup>: de 2 a 3 a *Sesquialtera* da 5.<sup>a</sup>: de 3 a 4 a *Sesquitercia* da 4.<sup>a</sup>: de 4 a 5 a *Sesquiquarta* da 3.<sup>a</sup> *Maior*.

A *Dupla* de 2 a 1, ainda que he hum a só *Proporção*, pôde-se *dividir* em muitas. Ella nesta sua *raiz* não tem *meio*, porque o não ha entre os ditos dons *numeros*. Para o haver se hão de *dobrar*, fazendo do 1, 2, e do 2, 4, nos quaes *numeros* se acha tambem a mesma *Proporção Dupla*. O meio destes *numeros* he o 3, e este o que faz a *divisão*, porque he o *meio termo* das duas *Proporções*, que se causão do 3 ao 2, e do 4 ao 3. Passo a explicar mais claramente esta *Doctrina*.

O modo de *partir* qualquor *Proporção*, ou de hum a fazer duas, observar-se ha desta forte: Devem-se *reduzir*

os dous números da *Proporção*, que se ha de partir, a hum número só: v. g. na *Dupla* já dita de 4 a 2, hão de se redobrar os seus números ao número 6; e collocando-se a *Quarta* ametrado, que são tres, entre os dous números, que havemos partir, assim: 4, 3, 2, teremos dividida a *Dupla* em a *Sesquitertia* de 4 a 3, e na *Sesquialtera* de 3 a 2, segundo a qualidade da *Proporcionalidade Aritmetica*.

Da mesma sorte se pôde dividir a *Sesquialtera* em duas *Proporções*. Ella he de 3 a 2; e porque estes números também não tem meio, dobrem-se, e ficão 4, e 6, entre os quaes ha igualmente a dita *Proporção*. Sommem-se agora o 4, e o 6, que fazem 10: depois tire-se a sua metade, que são 5; e este número he o meio entre 6, e 4, e com elle se divide a *Sesquialtera* na *Proporção Sesquiquarta* da 3.<sup>a</sup> Maior, e na *Sesquiquinta* da 3.<sup>a</sup> Menor.

Em summa. A *Proporcionalidade* he saber dividir humma em duas *Proporções*, e a o que se observe em todas aquellas, que os seus números não tiverem meios, isto he, que forem *impares*, ou designaes, a dita regra de dobrar os dous números; e sommando o menor sobre o maior, parta-se a sua somma, e o número que der, será o meio termo, que divide as duas *Proporções*: advertindo, que não sendo o número partivel igualmente, quero dizer, quando elle for *impar*, então pôr-se-ha o mesmo número inteiro; e o proprio se deve observar em todos os *Generos*, e em quaesquer *partições*, em que forem muitos os números aggregados.

Para se conhecer se estão bem feitas as *partições* pelo modo sobredito, esta será a prova. Tome-se o número do meio, e o da *diferença*, ou *excesso*, e se elles sommarem ambos o número maior, tenha-se por acertada. Ou também assim: tome-se o número menor, e o *excesso*, ou *diferença*, e se derem perfeitamente o número do meio, estará boa. A seguinte *figura* demonstra o que digo. Dis-



*Differença*, ou *excesso* he aquella quantidade, que ha do número do meio aos seus collateraes.

Esta figura he da *Proporcionalidade Arithmetica* por serem as *differenças iguaes*, e designaes as *Proporções*, o que melhor se entenderá na *Demonstração seguinte*.

### DEMONSTRAÇÃO XLVI.

*Em que se contém, e explicão as tres referidas Proporcionalidades Mathematicas, na divisão das suas Proporções.*

**D**ivide-se a *Proporcionalidade*, como já disse na *Demonstração precedente* com *Pedro Circelo*, em tres *Generos de Proporcionalidades*, que são, *Arithmetica*, *Geometrica*, e *Harmonica*, as quaes todas são entre si muito diversas. A *Arithmetica* he igual nas suas *differenças*, e desigual nas *Proporções*. A *Geometrica* he igual nas *Proporções*, e desigual nas *differenças*; e a *Harmonica* he em tudo contraria. Ella he desigual nas *differenças*, e nas *Proporções*. Na *Arithmetica* são as *differenças iguaes*, segundo as considera o *Arithmetico*. As distancias são de número a número immediato: v. g. entre 8, 6, e 4, o 8 he hum extremo, o 4. outro, e o meio termo he o 6, que divide com iguaes *differenças* o 8 e 4, porque de 8 ao 6 vão 2, e do



6 ao 4 outros 2; pelo que são iguaes estas *differenças*, e as *Proporções* que se formão *designaas*, pois são *Sesquitertia*, e *Sesquialtera*. O mesmo será em toda a *Proporcionalidade Arithmetica*, porque esta sempre ha de ser igual nas *differenças*, e desigual nas *Proporções*. Observe-se a seguinte figura.



A *Proporcionalidade Geometrica* he aquella, em que o *meio termo* dista dos seus dous *extremos* por iguaes *Proporções*, e *designaas differenças* ao contrario da *Proporcionalidade Arithmetica*, como assim, 2, 4, e 8: de 2 a 8, tendo por *meio termo* ao 4, ha de 8 a 4 *Proporção Dupla*, e a mesma tambem do 4 ao 2; no que se verifica haver hum *semelhante Proporção*, tanto de hum *extremo* ao *meio termo*, como deste ao outro *extremo*; porém as *differenças* são *designaas*, porque de 8 a 4 vão 4, e do 4 a 2 sómente 2; e sendo dobrada a *differença*, que ha de 8 a 4, do que a de 4 a 2, com tudo, são iguaes as *Proporções*, como se vê.



Em qualquer outra *Proporção* será o mesmo. O *Geometrico* sempre faz as suas *divisões* de *Proporção* igual. Na *Musica* he algumas vezes precisa, tanto a *Proporcionalidade Geometrica*, como a *Aritmetica*, não obstante ser a *Harmonica* muito differente em tudo das sobreditas, como vou a mostrar.

A *Proporcionalidade Harmonica*, como diz *Francisco Salinas*, (\*) he aquella, que não he igual em *diferenças*, como a *Aritmetica*, nem igual em *Proporções*, como a *Geometrica*; mas só he a que com o *meio termo* divide os *dous extremos* em *Proporções desiguaes* com *desiguaes diferenças*. Entre 6, 4, e 3 he o 4 o *meio termo*. Este divide a *Proporção Dupla*, que ha entre os *extremos* de 6 a 3 em duas *Proporções desiguaes*, como são as que ha do 6 ao 4, que he *Sesquialtera*; e na de 4 a 3, que he *Sesquitercia*. Tambem são *desiguaes* as *diferenças*, porque do 6, que he *hum extremo*, até ao *meio termo*, que he o 4, ha de *diferença* 2; e do 4 ao 3, que he o *outro extremo*, he a *diferença* 1. Isto mostra a seguinte figura.

(\*) Salin. Lib. 1. cap. 21.



Serão *Proporcionalidades Harmonicas* todas as vezes que forem as *Proporções*, e as *differenças designaes*: isto tanto se deve entender entre duas *Proporções*, como entre tres, quatro, ou mais.

Eta summa. Por maior que seja o aggregado de *numeros*, sempre se hão de dividir de tres em tres: quero dizer, cada tres *letras*, ou *numeros* dão duas *Proporções*. O numero do meio de cada tres, he o *meio termo*: os *colateraes* deste, os seus dous *extremos*; o que bem entendido se achará entre muitos *numeros* menos huma *Proporção* sómente, do que forem os ditos *numeros*, ou *letras*.

Não só a *Proporcionalidade Harmonica* se acha na *Musica*, mas juntamente a *Arithmetica*, e a *Geometrica*. Póde haver aggregado de *Proporções*, em que concorra humas vezes a *Proporcionalidade Arithmetica* com a *Harmonica*, outras a *Geometrica*, e *Harmonica*; e tambem se podem achar mixtas, ou juntas todas as referidas *Proporcionalidades*. Neste aggregado de *numeros*, 2, 4, 6, 8, 9, e 12 ha a *Proporcionalidade Arithmetica*, e a *Harmonica*: 7 g. de 2 a 8 a *Arithmetica*; e de 8 a 12 a *Harmonica*. Attendão-se os

meios

meios termos, os quaes na dita primeira *Proporcionalidade* dividem designaes *Proporções* com iguaes differenças; e na segunda designaes *Proporções*, e differenças. No exposto aggregado de *numeros*, se bem se advertir, se acharão as *Proporções* da 4.<sup>a</sup>, da 5.<sup>a</sup>, e da 8.<sup>a</sup>, todas *Especies Perfeitas* da *Musica*. Na *Proporcionalidade Arithmetica*, e na *Harmonica*, o *Tono Sesiuiollavo*, e tambem a *Proporção Sesiui-tertia* da 4.<sup>a</sup>. Semelhante ajuntamento de *Proporções* de *Proporcionalidade mixta*.

He mixto da *Proporcionalidade Geometrica*, e *Harmonica* este aggregado de *numeros* 2, 4, 8, 10, e 15: v. g. de 2 a 4, e de 4 a 8 ha a *Geometrica*; e de 15 a 8 a *Harmonica*. Attensão-se os meios termos, que dividem na *Proporcionalidade Geometrica* iguaes *Proporções* com designaes differenças; e na *Harmonica* dividem tanto designaes *Proporções*, como differenças. Comparando estes *numeros* aggregados, se acha na *Proporcionalidade Geometrica* a *Proporção Dupla* da 8.<sup>a</sup>. Na *Harmonica* a *Proporção Sesiuialtera* da 5.<sup>a</sup>, e a *Sesiuiquarta* da 3.<sup>a</sup> Maior.

Ultimamente demonstarei hum mixto de todas as *Proporcionalidades* em 18 tres *Mathematicas*, neste composto de *numeros*, 1, 2, 4, 6, 8, 12, e 15: v. g. de 1 a 2, e 4 ha a *Geometrica*: de 4 a 8, a quem divide o 6, a *Arithmetica*: de 8 a 15 com o meio termo 12, a *Harmonica*. Attensão-se os meios termos, que dividem iguaes *Proporções* com designaes differenças na *Proporcionalidade Geometrica*; ou designaes *Proporções* com iguaes differenças na *Arithmetica*; ou designaes *Proporções*, e designaes differenças na *Harmonica*. Nesta se vê collocada a *Proporção* da 5.<sup>a</sup> *Sesiuialtera*, e a da 3.<sup>a</sup> *Maior Sesiuiquarta*. Na *Arithmetica* tambem a da 5.<sup>a</sup> *Sesiuialtera*, e a da 4.<sup>a</sup> *Sesiui-tertia*; e na *Geometrica* a *Proporção Dupla* da 8.<sup>a</sup>. No que se vê, que propriamente fôrtem, e são pœccas na *Sciencia* da

*Musica* todas as tres *Proporcionalidades Mathematicas*, pode incluir em as *Proporções das Especies* da sua *Harmonia* humas vezes na *Proporcionalidade Geometrica*, *Arithmetica*, ou *Harmonica*, e outras participações do mixto de duas destas *Proporcionalidades*, ou de todas tres, como fica demonstrado.

Quem desejar saber outras muitas particularidades sobre esse *Assumpto*, e o que seja *Denominador*, como se *acba*, e a maneira de conhecer entre duas *Proporções* a maior, e a menor, veja *Zarlino*. (\*)

Em fim. Esta materia he a base fundamental de toda a *Musica*, tanto *Especulativa*, como *Prática*. O fim desta he o exercicio da *Obra*, deduzido da evidencia da especulação, para o que ha de preceder a comprehensão á execução da mesma *Obra*. Só se conseguem acertos sobre principios evidentes. As razões, que não são fundadas em bons principios, não tem vigor algum: logo bem se conhece que a melhor *Prática* na *Musica* tem por fundamento infallivel a sua *Theorica*.

---

(\*) *Zarlino*. Inst. Harm. Part. 1. cap. 23. fol. 34.

F I M.



IN-

## I N D I C E

Das Demonstrações , que contém este Novo Tratado  
de Musica.

|  |         |
|--|---------|
| <b>D</b> EMONSTRAÇÃO I. <i>Em que se expõe o Jogo, ou Teclado do Cravo, e a sua precisa intelligencia</i> - - - - -  | Pag. 1. |
| DEMONSTR. II. <i>Em que se adverte como se de fôr afinado o Cravo</i> - - - - -  | 4.      |
| DEMONSTR. III. <i>Em que se trata da Definição da Musica, dos Intervallos proprios da 8.<sup>a</sup>, dos Tonos Incompostos, ou Compostos, do Semitono Maior, e Menor; e em que tambem se declara a natureza, Etymologia, e significado dos tres lineas, ou Accidentes Práticos, #, b, c</i> - - - - - | 9.      |
| DEMONSTR. IV. <i>Em que se descreve a denominação dos Tons, e das suas Especies</i> - - - - -  | 14.     |
| DEMONSTR. V. <i>Em que se expõem as Especies, as suas precisas distincções, e a natureza dellas</i> - - -  | 18.     |
| DEMONSTR. VI. <i>Em que se trata dos Tonos, e Semitonos, de que se compõem os Intervallos de todas as Especies</i> - - - - -   | 22.     |
| DEMONSTR. VII. <i>Em que se impugna que possa haver 1.<sup>a</sup> Diminuta, não obstante dar-se Semitono Menor; e em que tambem se faz evidente ser a 5.<sup>a</sup> excessiva Superflua, e não 6.<sup>a</sup> Diminuta</i> - - - - -   | 29.     |
| DEMONSTR. VIII. <i>Em que se dá noticia da melhor, ou menos boa qualidade das Especies, e dos seus Transitos proprios ordinarios</i> - - - - -   | 33.     |
| DEMONSTR. IX. <i>Na qual se explica a precisa regularidade dos aa, e dos bb; e em que tambem se impugna escrever-se o 8.<sup>vo</sup> com o Diess Harmonico</i> - - -  | 36.     |
| DEMONSTR. X. <i>Em que se assigna hum facil modo de</i>  |         |

- conhecer todas as Tons de 3.<sup>a</sup> Maior, ou Menor pelo primeiro, ou ultimo Signo do Baixo de: qualquer Obra* 38.
- DEMONSTR. XI.** *Em que se prohibem darem-se duas 5.<sup>as</sup> Perfeitas, ou duas 8.<sup>as</sup> successivas Descubertas na extremidade superior da Mão direita com o Acompanhamento; e se adverte o modo de se evitarem com a observação, e precisa intelligencia dos quatro Mortos* - 46.
- DEMONSTR. XII.** *Em que se adverte o melhor modo da posição do Corpo, de regular as Mãos, e de pôr os Dedos no Cravo, tanto para Tocar de Capricho, ou Fantasia, como para Acompanhar* - - - - - 52.
- DEMONSTR. XIII.** *Em que se expõem as Espécies, que competem ás Cordas proprias dos Tons* - - - 61.
- DEMONSTR. XIV.** *Em que se vem as mesmas Posturas de humas Cordas do Tom servirem a outras Cordas do proprio Tom* - - - - - 65.
- DEMONSTR. XV.** *Em que se trata da derivação, e Etymologia do termo Semitono, e de outras palavras, que contém a Musica* - - - - - 69.
- DEMONSTR. XVI.** *Em que se expõem algumas excepções das primeiras Regras gerais, e dellas se fórmão outros Preceitos tambem infalliveis* - - - - - 71.
- DEMONSTR. XVII.** *Em que se trata de alguns termos facultativos da Musica, das Espécies Falsas postas em Ligadura, e das suas precisas condições* - - - 78.
- DEMONSTR. XVIII.** *Em que se prosegue o mesmo assumpto* - - - - - 85.
- DEMONSTR. XIX.** *Em que se declara a propria intelligencia da Ligadura de 2.<sup>a</sup>, ou 9.<sup>a</sup> inferiores; e em que se distingue a chamada Ligadura da 9.<sup>a</sup>, ou 2.<sup>a</sup> superiores* - - - - - 88.
- DEMONSTR. XX.** *Em que se contém o mesmo assumpto da Ligadura de 2.<sup>a</sup>, ou 9.<sup>a</sup> inferiores, e a propria diff-*

distinção da Chamada Ligadura da 9.<sup>a</sup>, ou 2.<sup>a</sup> superiores - - - - - 93.

DEMONSTR. XXI. Em que se explica como o Baixo faz Ligadura inferior somente de 4.<sup>a</sup> Superflua - - - 97.

DEMONSTR. XXII. Em que se trata do acompanhamento, que devem levar as Espécies Falsas passas em Ligadura; e também como, e donde podem Descensar ordinariamente - - - - - 99.

DEMONSTR. XXIII. Em que se continua a mesma materia, e sobre ella se impugnaõ algumas expressões, ou Termos Práticos, com que se explicão imprópriamente certas Authores - - - - - 114.

DEMONSTR. XXIV. Em que se prosegue o mesmo assumpto das Ligaduras, e se individuaõ as Cordas proprias do Tom, em que mais usualmente se fazem, e são adequadas. Dá-se a razão porque - - - - - 118.

DEMONSTR. XXV. Em que se faz evidente poderem-se Ligar a respeito do Acompanhamento a 5.<sup>a</sup> Superflua, a 4.<sup>a</sup> Diminuta, e a de Tritono; e em que se mostrão as mesmas Espécies entre as Partes particulares fora de Ligadura - - - - - 123.

DEMONSTR. XXVI. Em que se trata das Clausulas, ou Cadencias, e da sua propria Etymologia - - - 129.

DEMONSTR. XXVII. Em que se faz ver como devem entender-se os números Arithmeticos, com que se denotão as Espécies da Harmonia; e como hão de ser assignados propria, e regularmente no Acompanhamento - - 132.

DEMONSTR. XXVIII. Em que se descrevem algumas Espécies, e observações Práticas, mais, ou menos ordinarias no uso commum de Acompanhar - - - 139.

DEMONSTR. XXIX. Em que se prosegue, e assignando outras observações Práticas - - - - - 144.

DEMONSTR. XXX. Em que se fazem ver algumas ad-  
ver-



- advertencias particulares, como das Acciaccaturas, e da Nota Cambiata* - - - - - 149.
- DEMONSTR. XXXI.** *Na qual se explicão as Pausas do Baixo, que devem, ou não levar o acompanhamento de Espécies em a Mão direita; e em que se conclue com a precisa lembrança de algumas advertencias, que só na Prática se podem explicar, e entender mais facilmente* - 156.
- DEMONSTR. XXXII.** *Na qual se faz lembrança de dois casos rarissima vez praticados, porém indubitavelmente possíveis na idda do Compositor* - - - - 160.
- DEMONSTR. XXXIII.** *Em que se intima, ou dão evidentes provas da Perfeição da 4.<sup>a</sup> justa; e em que se impugna ser Espécie Falsa, ou Dissonante* - - - - 165.
- DEMONSTR. XXXIV.** *Em que se comprova ser a 4.<sup>a</sup> Perfeita Espécie Consonante, e não Dissonante, ou Falsa* 173.
- DEMONSTR. XXXV.** *Em que se estabelecem Regras infalliveis para dispôr, e fazer capaz ao novo Acompanhante do conhecimento das Mudanças dos Tons; e em que se faz venciavel esta, que parece grande difficuldade, pela verdadeira intelligencia das tres Accidentes, x, b, e n* 185.
- DEMONSTR. XXXVI.** *Em que se prosegue a antecedente materia, expondo algumas das mesmas Regras geraes das Accidentes com maior clareza, para o infallivel conhecimento das Mudanças dos Tons de 3.<sup>a</sup> Menor* 202.
- DEMONSTR. XXXVII.** *Em que se vê a semelhança, e distincção das Espécies de algumas Cordas do Tom: a conversão das Cordas de hum em outras na paridade de dois Tons, com o que tambem se dá a conhecer a Mudança deller* - - - - - 205.
- DEMONSTR. XXXVIII.** *Em que se continúa o Assumpto das Conversões das Cordas, ou Espécies; e em que se estabelecem para o dito conhecimento preciso das Mudanças dos Tons, outras observações, e regras certas* 215.

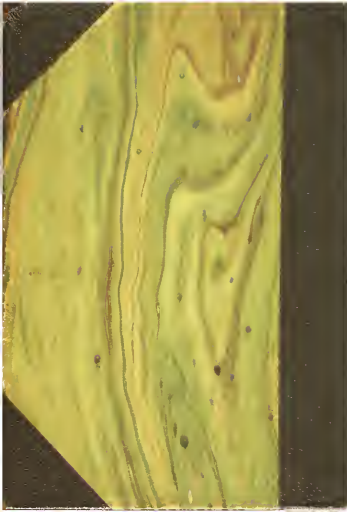
- DEMONSTR. XXXIX. *Em que se trata das Fugas, das suas distincções, e nomes proprios* - - - - - 224.
- DEMONSTR. XL. *Na qual se profugne a Doutrina das Fugas; e em que se insinua as melhores Imitações, e as suas qualidades, para com ellas se passar de humas para outras Cordas do Tom* - - - - - 244.
- DEMONSTR. XLI. *Em que se descreve a precisa, e verdadeira norma, que ha de haver no regular Transportar de hum Tom em muitos Tons, com o qual se deuen transportar, e entender todos os mais* - - - - - 253.
- DEMONSTR. XLII. *Em que se dá noticia das Proporções, dos seus Generos, ou Especies, applicadas, e entendidas a respeito das Consonancias* - - - - - 271.
- DEMONSTR. XLIII. *Na qual se individualiza o mesmo ponto das Proporções, tratando-se da sua Prática experimental; e em que tambem se manifestão muitas coisas puramente Theoricas* - - - - - 279.
- DEMONSTR. XLIV. *Em que se especifica o mesmo Assumpto das Proporções, pelo que tem respeito ao Compasso* - - - - - 283.
- DEMONSTR. XLV. *Em que se trata da Proporcionalidade Arithmetica, Geometrica, e Harmonica; e em que se ensina o modo de partir-se humas Proporções em duas, tres, ou mais Proporções* - - - - - 287.
- DEMONSTR. XLVI. *Em que se contém, e explicão as tres referidas Proporcionalidades Mathematicas, na divisão das suas Proporções* - - - - - 291.

## ADVERTENCIA

Na pag. 9., onde se diz : Instrumental., ou Vocal  
posta em Prática, *lêa-se* : posta em ~~Prática~~ Instrumental,  
ou Vocal.

Na pag. 32., onde se diz : sahe fóra, *lêa-se* : chã  
lôca.

Na pag. 33., onde se diz : he tomado como b den-  
tro do mesmo Signo, *lêa-se* : he tomado como b do  
mesmo Signo.

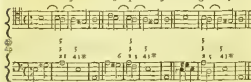


*Simplex*; porém á que for privativamente 1.<sup>a</sup> *superior*, não se lhe chame 9.<sup>a</sup>, ainda que se lhe dê o acompanhamento, que á dita 9.<sup>a</sup> se costuma dar, e isto não implica. Fazi huma proporcional paridade. Manda o Rei que se confira a alguns Cavalheiros as horas de Condes, ou Marquezes, e mais elles não tem os proprios Titulos de que recebem as ditas honras. Ao nosso caso: a 1.<sup>a</sup> *superior*, ainda que se trate, e acompanhe como 9.<sup>a</sup>, ella he rigorosamente 1.<sup>a</sup>. A impropriedade, e erro, que noto, consiste em dar á *Especie simplex*, qual he a 1.<sup>a</sup> *superior*, o nome da sua *Composta*, que he a 9.<sup>a</sup>.

A 2.<sup>a</sup> superior he posta em *Ligadura* com imperfeição, assim como succede á 9.<sup>a</sup>, e ás mais *Diffonantes*, que ao tempo da *Defenſa* move huma, e outra *Parte*, por não poderem *Desligar* na *Eſpecie Imperfeita* sobre a propria *Nota*, com quem se achão em apparencias de *Ligadura*. Mostrei como a 2.<sup>a</sup> superior *Ligada imperfeitamente* parece que *resolve* em *Unifono* com o mesmo *Baixo*, e em 3.<sup>a</sup>, ou na 5.<sup>a</sup>, movendo ambas as *Partes*.

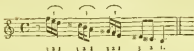
### EXAMPLE.

Defice ao Unifone. Descripção em 3.ª. Derliga na 5.ª.

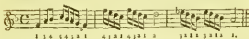


Acompanha-se a *Ligadura* de 1.<sup>a</sup> superior com 3.<sup>a</sup>, e 5.<sup>a</sup>; e para *Desligar* em 3.<sup>a</sup>, ou 5.<sup>a</sup> do *Baixo*, ha de mover

## E X E M P L O I.



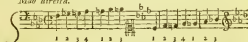
## E X E M P L O II.



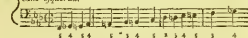
Na execução limpa, e perfeita de algumas 2.<sup>a</sup> *Chromaticas* se habilitará o novo Instrumentista, tocando-as, tanto subindo, como descendo, para conseguir regularmente muita destreza. Toque primeiro a Mão direita só, depois a esquerda, e logo ambas juntas, o que dá agilidade aos Dedos, e proporciona fazer progressos rapidos, e faccis.

## E X E M P L O.

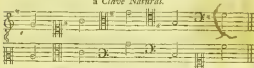
Mão direita.



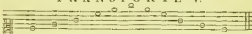
Mão esquerda.



O Tom de G. 3.<sup>a</sup> Maior, Transportado dous Tons, e hum Sêmitono Maior mais alto, que se entende 4.<sup>a</sup> affima, e he o mesmo do que a 5.<sup>a</sup> abaixo, fica por C. com a Clave Natural.



### TRANSPORTE V.



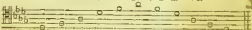
Esta he a Clave, que se ha de suppr para o Dispositão, que se deve formar.

O Tom de G. 3.<sup>a</sup> Maior, tres Tons mais alto, ou 4.<sup>a</sup> Superflua, fica por D. bemolado com cinco bb na Clave.

Não se considere este Transporte com \*\*, mas sim por bb, porque he mais facil. Pelas Divisões he 5.<sup>a</sup> Diminuta, porém para o caso presente toma-se 4.<sup>a</sup> de Tritono. Ha só a differença de hum Coma.



### TRANSPORTE VI.



Esta he a Clave, que se ha de suppr para o Dispositão, que se deve formar.